2016

نظرية الأدب

الفرقة الثالثة – د/ محمد متولي

الإجابة النموذجية لأسئلة د/ محمد متولي

إعداد

أ/ مصطفى النبوي

مركز كلمة للتنمية اللغوية

العنوان: سنتر راسخ – (٤) شارع أبو لبنة – أمام مطلع كوبري ثروت

إرشادات عامة للاختبار:

١- الثقة بالله، وحسن التوكل عليه، ثم الثقة بالنفس، واعلم أن ما أصابك لم يكن ليخطئك، وما أخطأك لم يكن ليصيبك.
٢- قرءاة السؤال قراءة صحيحة جيدة، وفهم متطلباته، فالأسئلة في المادة تكون غالبًا تركيبية.
٣- الاهتمام بالجانب التحليلي، ووصف الأشياء وتحليل عناصرها.
٤- دقة التعبير عن المضمون والأفكار بأسلوب لغوي صحيح.
٥- إظهار العناوين وإبرازها في الإجابة، مع مراعاة التنسيق الجيد.
٦- الاقتصار على متطلبات السؤال، دون زيادة أو نقصان.

إرشادات عامة للاستذكار:

١- العناية الشديدة بالسياق العام للكتاب، وخطوطه العامة، والعلاقات بين فصوله.
٢- العناية الشديدة بالشخصيات النقدية في الكتاب، والقضايا المتعلقة بكل منهم في الأدب والنقد.
٣- العناية الشديدة بإقامة التوازنات وإبراز العلاقات بين أفكار الشخصيات وآرائهم.
٤- قراءة الفقرات النثرية للشخصيات المدروسة ونصوصهم قراءة عميقة، واستبطان دلالاتها، وتذوقها.
٥- العناية بالشواهد الشعرية والنثرية، فهمًا وتحليلًا وحفظًا.

تنويهات:

١- تقتصر هذه المذكرة على الأسئلة التي أملاها الدكتور محمد متولي في محاضراته، مع الإجابة عنها بشكل نموذجي.
٢- حرصنا في الإجابة على الاكتفاء بمتطلبات السؤال فحسب، دون زيادة أو نقصان.
٣- حرصنا في الإجابة على إظهار العناوين وإبرازها، لتكون خيطًا للطالب في الإنشاء والتعبير، علمًا بأنها من إعدادنا.

لاستقبال أسئلتكم واستفساراتكم نرجو مراسلتنا على

موقعنا في الفيسبوك / kalemah center

وكان الله جاركم

أ/ مصطفى النبوي

س١/ اشرح دور الناقدة الفرنسية مدام دي ستال وبعض النقاد الألمان في تأصيل المذهب الرومانتيكي في أوروبا، وبين إلى أي حد اتفق نقاد هذا المذهب في تحديد مفهومه.

استخدام فريدريك وأوجست شليجل مصطلح الرومانتيكية بوصفه مقابلا للكلاسيكية الجديدة:

– كان استخدام (الرومانتيكية) بما يقابل (الكلاسيكية الجديدة) على أيدي الناقدين الألمانيين الشقيقين؛ فريدريك شليجل وأوجست شليجل، وذلك بفضل ما أصدراه من كتابات نقدية في الفترة ما بين عامي ١٧٩٨ و ١٨٠٠م، وبتأثيرهما انتشر مصطلح الرومانتيكية بمفهومه ذاك، أي بوصفه نقيضًا للكلاسيكية الجديدة ومقابلا لها، في سائر الأقطار الأوروبية.

دور مدام دي ستال في الدعوة إلى الحركة الرومانتيكية في فرنسا:

– وكانت مدام دي ستال ذات دور حاسم في هذا الشأن؛ إذ كانت أكبر داعية للحركة الرومانتيكية في فرنسا، بتأثير الزيارتين اللتين قامت بهما لألمانيا؛ للتعرف على الأخوين شليجل، وقد أثمرت الزيارتان أهمَّ كتابٍ من كتابَيْها اللذين خَلَّفَتْهُما، وهو كتاب (في ألمانيا) الذي أعدته للطباعة في باريس عام ١٨١٠م، إلا أن الحكومة الفرنسية بقيادة نابليون بونابارت قامت بمصادرته، فلم ير النور في فرنسا في ذلك الوقت.

– ثم ما لبث أن تُرجم الكتاب إلى الانجليزية وظهر في لندن عام ١٨١٣م، وفي العالم التالي عام ١٨١٤م أُعِيدَتْ طِباعتُه في باريس.

أهمية كتاب مدام دي ستال: وضع الرومانتيكية في مقابل الكلاسيكية الجديدة:

وترجع أهمية الكتاب إلى:

١– أن مدام دي ستال ردَّدَت فيه أفكارًا أخذتها من فريدريك شليجل، وهي أفكار تؤكد اختلاف معنى الرومانتيكية عن الكلاسيكية الجديدة، ووضع كل منهما في مقابل الأخرى، فهناك شعر رومانتيكي، وآخر كلاسيكي، وهناك الدراما الحديثة؛ دراما الشخصية، في مقابل دراما الحدث عند الإغريق.

٢– أن مدام دي ستال كانت أول من سَمَّتْ هذه الحركة أو النزعة الأدبية الجديدة باسم الرومانتيكية، وكان لذلك أثره في تبني النقاد الانجليز لمصطلح رومانتيكي **Romantic** بمعنى دال على نزعات أدبية قائمة بالفعل، ومعترف بها.

دور كتاب أوجست شليجل عن الفن الدرامي والأدب في شيوع مصطلح الرومانتيكية في الأقطار الأوروبية:

– وإلى جانب كتاب مدام دي ستال، كان هناك كتاب آخر لا يقل عنه أهمية وأثرًا في شيوع مصطلح الرومانتيكية بالمفهوم السابق، بوصفه مقابلًا للكلاسيكية الجديدة، في كل من: انجلترا وفرنسا وإيطاليا، وهو كتاب أوجست شليجل عن الفن الدرامي والأدب.

– وقد كان الكتاب في الأصل محاضرات ألقاها أوجست في فيينا ما بين عامي ١٨٠٨ – ١٨٠٩م، ثم ثم نُشرت بعد ذلك بقليل، وترجمت إلى الفرنسية عام ١٨١٤م، وإلى الإنجليزية عام ١٨١٥م، وإلى الإيطالية عام ١٨١٧م.

اختلاف النقاد والأدباء حول مدلول مصطلح الرومانتيكية وتعدد تعريفاتهم لها (تعدد دلالة اللفظ):

– لقد أثار كتابا: مدام دي ستال وأوجست شليجل، قضيةَ الرومانتيكية في الأدب، وفجَّرا بذلك جدلًا طويلًا بين النقاد والأدباء حول مفهومها.

– فلم يتوقف الأمر عند التعريف الذي بدأ به الأخوان شليجل للرومانتيكية والرومانتيكي؛ بل أسهم كثيرون غيرهما في تحديد مدلول كل من المصطلحين؛ الرومانتيكية والرومانتيكي، فتكاثرت التعريفات وتنوعت، حتى بلغت في ثلاثينيات القرن التاسع عشر عددًا يفوق الحصر، على نحوٍ دفع الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه إلى السخرية منها، وأصبحت كلمتا (الرومانتيكية) و(الرومانتيكي)، بسبب هذه الكثرة الهائلة، مثارًا لهجوم النقاد والأدباء عليهما ردحًا طويلًا من الزمن، حتى لقد قال الناقد

الأمريكي آرثر لفجوي، مشيرًا إلى ذلك التنوع الكبير في دلالة لفظ (الرومانتيكي): "لقد أصبح من كثرة دلالته على أشياء كثيرة لا يعني شيئًا، وتوقف عن أداء وظيفته كرمز لغوي".

س٢/ أثار تعريف وردزورث للشعر اعتراضًا عليه من جانب كثير من قرائه. اذكر هذا التعريف، وبين ماهية الاعتراض، وما الذي قيل في الرد عليه.

مفهوم الشعر عند وردزورث:

– ذكر وردزورث في مقدمته الأولى لديوانه أن **(الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية)**، وعلى أساس هذه الفكرة بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته.

– فذات الشاعر هي النبع الذي يتدفق منه شعره، حاملًا كل عواطفه وأحاسيسه الخاصة، وما يموج في أعماقه من خواطر، وإذا بدا في القصيدة مظاهر من العالم الخارجي؛ فليست على النحو الذي هي عليه في الواقع، فقد تحولت تمامًا بمشاعر الشاعر وعمليات ذهنه من الواقع إلى الشعر، وفي هذا **يقول وردزورث: "إن الشعر ينبثق، كما ينبغي أن يكون، من روح الإنسان، ناقلًا طاقاته الخلاقة إلى صور من العالم الخارجي".**

– كان هذا المفهوم الجديد للشعر انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية، فتراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، فأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.

اعتراض:

– إلا أن عبارة (فيض تلقائي للمشاعر القوية) التي استخدمها وردزورث في تعريفه السابق للشعر، وكررها مرتين في مقدمته – تُوهِمُ بأن ليس هناك قيود من أي نوع على العواطف والمشاعر التي تنبثق من ذات الشاعر، ومن الممكن حينئذ أن تكون هذه العواطف هادئة منضبطة، أو أن تكون انفعالات فِجَّة، وعواطف طائشة مهتاجة متطرفة جامحة غير متزنة، لا تَحَكُّم فيها ولا انضباط لها. فكلا النوعين تصدق عليه عبارة وردزورث السابقة، ومعنى ذلك أنه أيًّا ما كانت طبيعة المشاعر التي يعبر عنها الشاعر فهي شعر.

دفع الاعتراض:

– ولذلك حاول وردزورث أن يفسر عبارته تفسيرًا يدفع عنها هذه الشبهة:

١– الشعر استعادة للعاطفة في حالة الهدوء والسكينة: فذكر أن الشعر ينبع من العاطفة التي يستعيدها الشاعر في حالة سكينة وهدوء، وتبرز هذه العاطفة المشابهة لتلك التي كانت قبل حالة التأمل تدريجيًّا، وتعمل عملها بالفعل، كما لو كانت موجودة في ذهن الشاعر، فعملية الخلق هنا قد وُصِفَتْ وصفًا دقيقًا مشابهًا للإثارة المتعمدة للعاطفة السابقة، فالذي يظهر مرة أخرى هو شبيه العاطفة السابقة، وليست هي على حقيقتها.

٢– حرص وردزورث في مواضع متعددة من كتاباته على نفي الشبهة التي أثارتها عبارته السابقة.

٣– أكد وردزورث أن الشعر يتدفق على لسان الشاعر وهو على وَعْي بما يقول، وليس أدل على ذلك من:

(أ)/٤– وضْعه التأمل في المرتبة الثالثة للملكات الشعرية: أنه عندما وضع قائمة للملكات الشعرية، فيما يبدو أنه نظام افتراضي لها، وضع التأمل في المرتبة الثالثة، ووضع الحكم (بمعنى سلامة التقدير) في المرتبة السادسة، وجعل الملاحظة والشعور المرهف يتقدمان التأمل، أما الخيال والوهم والابتكار فتتقدم على الحكم.

١– الملاحظة ٢– الشعور ٣– التأمل ٤– الخيال والوهم ٥– الابتكار ٦– الحكم (سلامة التقدير)

(ب)/٥- تمحيصه وتنقيحه لشعره، وانتقاء عباراته: كما أن هناك دلائل كثيرة على شدة تمحيص وردزورث لشعره، ومبالغته في تنقيحه وانتقاء عباراته، وفي هذا الصدد يقول: **"إن تعبيري الأول غالبًا ما يكون كريهًا، وإنها لحقيقة تتكرر كثيرًا أن الكلمة الثانية مثل الفكرة الثانية، كلتاهما أفضل من سابقتها".**

س٣/ هاجم وردزورث ما يسمى بـ (المعجم الشعري) في القرن الثامن عشر. اذكر العوامل التي دعته إلى ذلك، مبينًا وجهة نظرك الخاصة.

رفضه المعجم الشعري:

- فقد حمل وردزورث على ما عُرِفَ في القرن الثامن عشر باسم (المعجم الشعري) بمعنى: أن هناك لغة منتقاة خاصة بالشعر، تختلف عن لغة النثر.

مستندات وردزورث في رفضه للمعجم الشعري:

١- الشعر مقابله العلم وليس النثر (الشعر ليس مقابلا للنثر):

- وأعلن أن ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، فالشعر وسيلة للتعبير عن حالة شعورية في الذهن، وهو بهذا الاعتبار ليس مقابلًا للنثر، وإنما هو مقابل لما هو غير عاطفي أو العلم **Science**.

٢- نَعْيُهُ على النقاد سخريتهم من الشعراء الذين لا تختلف لغتهم عن لغة النثر:

- وينعي على النقاد الذين يُنَدِّدون بالشعراء ويسخرون منهم إذا اكتشفوا في أشعارهم طائفة من الأبيات، أو حتى بيتًا واحدًا، لا تختلف فيه اللغة عن لغة النثر، مهما كان فيها من ترتيب طبيعي، واتفاق مع القواعد الصارمة للوزن.

٣- لغة الشعر الجيد لا تختلف عن لغة النثر الجيد إلا في الوزن:

- ويؤكد أن من اليسير عليه أن يثبت أن اللغة، في جزء كبير من كل قصيدة جيدة؛ بل في أرفع القصائد وأنبلها، لا تختلف بالضروروة عن لغة النثر الجيد، إلا فيما يتعلق بالوزن، ليس هذا فحسب؛ بل إننا نجد أن اكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقًا هي نفسها لغة النثر، حينما يكون النثر مكتوبًا بإسلوب جيد.

- ويواجه وردزورث القارئَ بذلك السؤال المباشر: هل هناك فرق جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف الشعري؟ ويجيب إجابة مباشرة؛ فيقول: ليس هناك، ولا ينبغي أن يكون هناك فرق جوهري بينهما.

٤- قوة ووضوح العلاقة بين الشعر والنثر (وجوه الشبهة بينهما):

- كما يُبدي تعجبه من وَلَع النقاد بتتبع أوجه الشبه بين الشعر والرسم بغية الوصول إلى القول بأنهما أخوان؛ أي أنهما من نبع واحد هو الفن، في حين أن العلاقة بين الشعر والنثر من القوة والوضوح بما يغنيها عن أي بحث أو بيان. إن كليهما يتحدث بالأعضاء نفسها، وإلى تلك الأعضاء نفسها، ويمكن القول: بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهما من مادة واحدة، وأن مشاعرهما من نوع واحد، ومتحدة تقريبًا. يقول وردزورث: **"إن الشعر لا يسفح دموعًا مما تبكيه الملائكة؛ بل دموعًا طبيعية إنسانية. إنه لا يستطيع أن يفخر بأي دم إلهي يميز عُصارته الحية عن عُصارات النثر، فنفس الدم الإنساني يجري في عروقهما جميعًا".**

٥- ليس الوزن والقافية عامل اختلاف بين لغة الشعر والنثر (فرق الوزن والقافية فرق مطرد في الشكل):

- وينفي وردزورث أن يكون الوزن والقافية عامل اختلاف ينال من حكمه السابق، وهو وجود صلة قوية بين لغة الشعر الموزونة ولغة النثر، موضحًا أن فرق الوزن والقافية مطرد ومتحد الشكل، وليس كذلك الفرق القائم على أن هناك لغة شعرية، وأخرى غير شعرية، فهو فرق تحكُّمي يخضع لأهواء لا تنتهي، ولا يمكن أن يُستنتج منه أي استنتاج.

تعليقنا على رفضه للمعجم الشعري:

– ومن الصعب تحليل الأسباب التي بنى عليها وردزورث رفضه لمعجم القرن الثامن عشر تحليلًا منهجيًّا؛ لكثرتها وتنوعها، فهو قد:

١– رفض المعجم الشعري بمعناه الضيق، بمعنى: أن هناك مفردات مقدسة ثابتة تُستخدم في الشعر، في حين يُستبْعَد ما عداها مما يُعَدُّ متدنيًا مبتذلًا.

٢– حتى إن استخدامه لكلمة (اللغة) لم يكن محددًا على الإطلاق، وأتاح بذلك فرصة كبيرة أمام صديقه كوليردج لتفنيد رأيه، مستندًا إلى ممارسة وردزورث نفسه.

س٤/ كان مفهوم الشعر عند وردزورث الأساس الذي بنى عليه نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته. ناقش العبارة السابقة وما تثيره من قضايا، مع التركيز على الأثر أو القيمة التي يراها وردزورث للشعر في ضوء هذا المفهوم.

مفهوم الشعر عن وردزورث:

– ذكر وردزورث في مقدمته الأولى لديوانه أن **(الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية)**، فذات الشاعر هي النبع الذي يتدفق منه شعره، حاملًا كل عواطفه وأحاسيسه الخاصة، وما يموج في أعماقه من خواطر، وإذا بدا في القصيدة مظاهر من العالم الخارجي؛ فليست على النحو الذي هي عليه في الواقع، فقد تحولت تمامًا بمشاعر الشاعر وعمليات ذهنه من الواقع إلى الشعر، وفي هذا **يقول وردزورث: "إن الشعر ينبثق، كما ينبغي أن يكون، من روح الإنسان، ناقلًا طاقاته الخلاقة إلى صور من العالم الخارجي".**

– كان هذا المفهوم الجديد للشعر انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية، فتراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، فأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.

– وعلى أساس هذا المفهوم؛ بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته.

١– مصدر الشعر

– يتأرجح وردزورث، مثل كثير من الشعراء، في تحديد مصدر الشعر بين الإلهام والحدس، فتارة يرى أن مصدر الشعر هو الإلهام، فهو هبوط من أعلى لقوة خيالية، وأحيانًا يرى أن مصدره هو الحدس، فهو ينبع من الحياة الداخلية، فيقول: **"إن الشعر ينبع من الحياة الداخلية، من الماضي الدفين".**

٢– وظيفة (رسالة) الشعر

١– تطهير/ تصحيح/ معالجة المشاعر الإنسانية:

– والشعر أساسًا عند وردزورث معالجة ماهرة للمشاعر الإنسانية، بقصد سعادة الإنسان، وتحقيق صحته الأخلاقية والذهنية، فهو يقول: **"ينبغي للشاعر العظيم أن يعالج مشاعر البشر، وأن يمنحهم أبنية جديدة من الشعور، وأن يجعل مشاعرهم أكثر سلامة ونقاءً ودوامًا. وباختصار؛ أن يجعلهم أكثر انسجامًا مع الطبيعة؛ أعني الطبيعة الخالدة، وحركة الروح العظيمة للأشياء".**

٢– إثارة التعاطف مع الآخرين (التأثير العاطفي للشعر):

– فالتأثير العاطفي للشعر بإثارة التعاطف مع الآخرين من البشر والحيوانات؛ وحتى مع غير الأحياء من الجمادات أمر حاسم. فإحدى وظائف الشعر أنه يهز الناس، ويخرجهم من حالة الحياد العاطفي وعدم الاكتراث.

٣– تحقيق اليقظة وإدراك الطبيعة وسر العالم:

– وإحدى وظائف الشعر أنه يجعل الناس يدركون الطبيعة، ويفهمون سر العالم، وهو ينبه الناس ويحفزهم ضد بلادة عصرنا الحاضر وفظاظته.
– فالشعر بالطبع يدفعنا نحو المشاعر الصحيحة، ونحو نمط صحيح من اليقظة.
٤– العمل على سيادة المجتمع الإنساني (تأثير الأدب في الإنسانية):
– ومن الواجب على الشاعر أن يعمل، بالشعور والمعرفة، على سيادة المجتمع الإنساني، ويجب على القراء أن يتحلوا بالتواضع والصفات الإنسانية؛ لكي يمكن أن يتحقق لهم السمو والنقاء، والشعر يوسع مجال الشعور الإنساني من أجل تحقيق الخير للطبيعة وإسعادها.
٥– توثيق الروابط الاجتماعية (علاج التفسخ الاجتماعي):
– فالشعر عند وردزورث يقدم علاجًا للتفسخ السريع الذي أصاب المودة العائلية بين الطبقات الدنيا في المجتمع.
– وهكذا يحقق الشعر التطهير، وهو في جزء منه تطهير من المشاعر الزائفة؛ كالتواضع الاجتماعي المصطنع والدماثة الكاذبة، وفي جزء آخر تطهير من المشاعر الرديئة الفاسدة؛ كالكراهية أو الحقد.

إدانته شعر الهجاء في ضوء رؤيته لوظيفة الشعر:

– وقد قام وردزورث بتطبيق نظريته هذه تطبيقًا حرفيًّا على كل قصيدة؛ بل على كل سطر فيها، فأصبح تهذيب المشاعر الطيبة هو الهدف الأساسي للشعر، وكان هذا هو السبب في إدانته للهجاء، فاستخدام الهجاء للهجوم على الآخرين، حتى لو كان ردًّا على إساءات فعلية؛ لابد أن يؤدي إلى الفرقة بين الناس، ويفضي إلى توسيع شقة الخلاف بين ذوي المنزلة الواحدة، وإضعاف قوة الروابط الاجتماعية الحية بينهم.
– تعليق: وقد بالغ وردزورث في مذهبه هذا، إلى درجة أنه أرسل إلى أحد رجال الدولة؛ تشارلز جيمس فوكس، يقول فيها: "إنه يحس أن شعره يقدم علاجًا للتفسخ السريع الذي أصاب المودة العائلية بين الطبقات الدنيا في المجتمع".

تغير رؤيته لوظيفة الشعر / الوظيفة الأخلاقية والتعليمية للشعر (توصيل حقائق أو قضايا أخلاقية):

– وقد ظل الشعر، فيما أعلنه وردزوروث من آراء في السنوات الأولى من حياته، معالجة بارعة للمشاعر كما قلنا، وليس توصيلًا لحقائق أو قضايا أخلاقية.
– ولكن مع مرور الزمن تغير هذا الرأي عنده، وأصبح يقترب أكثر فأكثر من الطابع التعليمي والتوجيه الأخلاقي، وأوضح ما يدل على ذلك قوله: **"كل شاعر عظيم معلم، وإني لأتمنى أن أُعَدَّ معلمًا، أو لا أكون شيئًا".**
– ليس هذا فحسب؛ بل إن الشعر عنده يرسم صورة المدينة الفاضلة **Utopia**.
– فالشعر ينبغي أن يُوَظَّف في تشكيل نماذج تعمل على تحسين وجود الإنسان، وتُعيد تشكيل العالم.

٣– لغة الشعر

– لم يتوقف التغيير الذي أحدثته نظرية وردزورث على مفهوم الشعر؛ بل امتد كذلك إلى لغته.

أولا؛ رفضه المعجم الشعري:

– فقد حمل على ما عُرِفَ في القرن الثامن عشر باسم (المعجم الشعري) بمعنى: أن هناك لغة منتقاة خاصة بالشعر، تختلف عن لغة النثر.

مستندات وردزورث في رفضه للمعجم الشعري:

١– الشعر مقابله العلم وليس النثر (الشعر ليس مقابلا للنثر):
٢– نَعْيُهُ على النقاد سخريتهم من الشعراء الذين لا تختلف لغتهم عن لغة النثر:
٣– لغة الشعر الجيد لا تختلف عن لغة النثر الجيد إلا في الوزن:

٤- قوة ووضوح العلاقة بين الشعر والنثر (وجوه الشبهة بينهما):
٥- ليس الوزن والقافية عامل اختلاف بين لغة الشعر والنثر (فرق الوزن والقافية فرق مطرد في الشكل).

ثانيا؛ دعوته إلى استمداد لغة الشعر من لغة الحياة البسيطة والمتواضعة والريفية (طبيعية اللغة):

- أمر آخر يتعلق بلغة الشعر دعا إليه وردزورث أيضًا، وهو أن تكون هذه اللغة مستمدة من لغة الحياة البسيطة والمتواضعة، أو لغة الحياة الدنيا الريفية بعامة.

أسباب دعوته: ويعلل ذلك بأن:
١- انفعالات القلب الجوهرية تجد في هذه الحياة تربة تستطيع أن تبلغ فيها أشدها.
٢- انفعالات القلب تتعرض لضغط أقل، وتستخدم لغة أبسط، هي لغة الناس الريفيين التي خلت من كل الأسباب العقلية الدائمة للنفور والاشمئزاز.
٣- ولأن هؤلاء الناس يتصلون في كل ساعة بخير الموضوعات، التي اشْتُقَّ منها في الأصل خير أجزاء اللغة.
٤- ولأنهم بسبب مكانتهم في المجتمع، وقلة اختلاطهم، وبعدهم عما يدعو إلى الزهو الاجتماعي؛ يعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم بعبارات بسيطة غير مصطنعة.

- وقد أثار موقفه هذا جدلًا واسعًا في أوساط الأدباء والنقاد.

ثالثا، تحقيق حيوية الإحساس في لغة الشعر:

- بيد أن هناك جوانب إيجابية فيما أوصى به وردزورث حول لغة الشعر، وهي جوانب تتجاوز مجرد تحقيق الطبيعية **naturalness** والعالمية **universality** ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن اللغة الشعرية يجب أن يتحقق فيها حيوية الإحساس.

١- تحقيق الطبيعية ٢- تحقيق العالمية ٣- تحقيق حيوية الإحساس

٤- التصوير الشعري (هجومه على الأداوت الشعرية التقليدية)

- والحق أن الأدوات الشعرية التقليدية في أواخر القرن الثامن عشر قد غَدَتْ عبارات رتيبة مبتذلة، فجاء رد فعل وردزورث عنيفًا؛ إذ هاجم هذا النهج من الأداء الشعري، ونعته بـ (النقاء الزائف) و(الابداع التحكمي)، وأوغل في تجنبه فيما كتبه من شعر في أول حياته، إذ انغمس في معجم للشعر الوصفي يتسم بالمبالغة المفرطة، فلما اكتمل نضجه عاطفيًّا وفكريًّا؛ أدرك أن معجمه هذا رديء وزائف ومشوه، ومجرد من المشاعر، في حين أن أسلوبه طبيعي.

٥- اعتراض وردزورث على بعض الظواهر والوسائل الأسلوبية

- وهو يعترض على وسائل أسلوبية معينة، مثل:
١- التشخيص: (إضفاء الصفات البشرية على شيء ما أو على مفهوم تجريدي).
٢- كما يعترض على الإسهاب والتعبيرات المشتقة من اللاتينية أو المحاكية لها، والانحرافات النحوية.
٣- ويعترض على خصائص تركيبية، مثل العكس أو القلب، بمعنى: تغيير الوضع الطبيعي للكلمة، وبخاصة تقديم الفعل على فاعله، في عكس المألوف في اللغة الانجليزية.
٤- ويعترض على كثرة التضاد أو المقابلة، وعلى ظواهر أسلوبية أخرى لا داعي للإطالة بذكرها.

٦- دعوته إلى استخدام اللغة المجازية

- ومن هنا فإن الاختيار (أي اختيار اللغة الشعرية) إذا كان بصدق وحكمة؛ يتعين بالضرورة أن يكون جليلًا ومتنوعًا، ومفعمًا بحيوية الاستعارات والصور المجازية:
١- لأن الشأن في الإنسان حين تتملكه عاطفة ما أن يستخدم الصور المجازية تلقائيًّا.

٢- ومن الاعتقادات الشائعة أن اللغة المجازية العاطفية كانت لغة الإنسان البدائي.

٣- ويقول وردزورث: "إن أقدم الشعراء كتبوا بلغة مجازية طبيعية تفيض بقوة الشعور".

- وفي رأيه أن الصور البلاغية في شعر القرن الثامن عشر المكتسبة بالتعلم صور مشوهة، أُسيء فيها استخدام تلك اللغة الأصلية (أي اللغة المجازية) التي كانت تعبيرًا تلقائيًا.

٧- عنصر الصدق في الشعر

١- أهمية الصدق في نظرية الشعر عند وردزورث:

- ويمثل (الصدق) **Sincerity** مَعْلَمًا مهمًّا من معالم نظرية الشعر عند وردزورث، فالشعر عنده، كما سبق أن ذكرنا، تدفق تلقائي للعواطف القوية، فهو تعبير ذاتي أو تنفيس عن المشاعر الشخصية، ومن ثَمَّ يجب أن يكون الشاعر صادقًا في مشاعره تلك.

٢- اعتباره الصدق معيارًا في الحكم على الشعر وتقييمه (معيارية الصدق في الحكم على الشعر):

- وقد بالغ وردزورث في النظر إلى عنصر الصدق، واعتباره معيارًا ثابتًا في الحكم على الشعر، إلى حدٍّ أنه أشار في مقالاته الثلاث التي كتبها عام ١٨١٠م عن (المرثيات) أنه من المُسَلَّم به: أن من يكتب مرثية يجب أن يعطي البرهان على أنه قد تأثر، وثارت مشاعره، وأنه صادق في حزنه، وليس بارد العاطفة ولا مُتَكَلِّفًا. فالأمر إذن يتوقف على شعور المتلقي بالحالة الذهنية للشاعر، وإحساسه بأن الشاعر واقع تحت تأثير العاطفة.

٣- اغتفاره أخطاء الشاعر في الأسلوب والأداء بوقوعه تحت تأثير الشعور:

- فالأمر إذن يتوقف على شعور المتلقي بالحالة الذهنية للشاعر، فإذا كان هناك إحساس بأن الشاعر "واقع تحت تأثير الشعور؛ فمن الممكن أن تُغفر له أخطاؤه في الأسلوب وفي طريقة الأداء".

٨- الخيال (الخيال أنبل ملكة في الإنسان)

١- إشادته بالخيال:

- وخلافًا لما ذهبت إليه الكلاسيكية الجديدة من إهمال الخيال **Imagiation** وازدرائه، أو وضعه في أحسن الأحوال تحت رقابة العقل وتوجيهه، نرى وردزورث يُشيد به، ويرى أنه: **"ربما يكون أنبل ملكة في الإنسان"** و**"أن صوت الشعر عند الإنسان لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوافر لديه ملكة الخيال"**.

٢- تفرقته بين الخيال والوهم:

- ويحاول التفرقة بين الخيال وبين الوهم **Fancy** باعتبار أنهما درجتان مختلفتان من ملكة واحدة.

س٥/ إلى أي حد تختلف لغة الشعر عن لغة النثر عند وردزورث؟ وما المبررات التي قدمها في هذا السياق؟

يرى وردزورث أنه لا فرق بين لغة الشعر ولغة النثر. (نفس إجابة السؤال رقم (٣).

س٦/ وضح كيف كان المفهوم الذي قدمه وردزورث للشعر بأنه (فيض تلقائي للمشاعر القوية) انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية.

مفهوم الشعر عند وردزورث:

– ذكر وردزورث في مقدمته الأولى لديوانه أن **(الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية)**، وعلى أساس هذه الفكرة بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته.

– فذات الشاعر هي النبع الذي يتدفق منه شعره، حاملًا كل عواطفه وأحاسيسه الخاصة، وما يموج في أعماقه من خواطر، وإذا بدا في القصيدة مظاهر من العالم الخارجي؛ فليست على النحو الذي هي عليه في الواقع، فقد تحولت تمامًا بمشاعر الشاعر وعمليات ذهنه من الواقع إلى الشعر، وفي هذا **يقول وردزورث: "إن الشعر ينبثق، كما ينبغي أن يكون، من روح الإنسان، ناقلًا طاقاته الخلاقة إلى صور من العالم الخارجي".**

– وكان هذا المفهوم الجديد للشعر انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية على النحو التالي:

١ – طبيعة الأدب عند الرومانتيكيين والكلاسيكيين:

– فالأدب عند الكلاسيكيين محاكاة للنماذج الأدبية القديمة، والقواعد الفنية المنبثقة عنها، بينما هو عند الرومانتيكيين ثمرة تفكير الكاتب ونتاج عبقريته، لأنه أفكار الكاتب وأراؤه تصب في قوالب معروفة.

– فتراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، فأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.

٢ – إيمان الكلاسيكية بالعقل، والرومانتيكية بالقلب:

– يبدو التعارض واضحًا أيضًا بين النظريتين؛ الرومانتيكية والكلاسيكية، فعلى حين دعا بوالو من قبل إلى الإذعان لسلطان العقل، والاستجابة له، أعلن ألفريد دي موسيه، أحد شعراء الحركة الرومانتيكية في فرنسا، أن: "أول مسألة لي هي ألا أُلقي بالًا للعقل (يقصد العقل بمعناه عند الكلاسيكية الجديدة)، ثم ينصح صديقا له: أن اِقْرَعْ باب القلب، ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة والعذاب والحب ......".

٣ – تغير وظيفة النقد والناقد عند الرومانتيكيين عنها عند الكلاسيكيين:

– ولما كان أساس النظرية الرومانتيكية هو اعتبار العمل الأدبي من نتاج الفرد وعبقريته، فقد استتبع ذلك تغيُّرًا في مهمة النقد عما كانت عليه في الكلاسيكية الجديدة، فأصبحت مهمته هو تفسير العمل الأدبي، الذي هو نتاج الفرد، تفسيرًا علميًّا، على أنه تجربة حية للفرد في بيئته الخاصة. بعد أن كانت مهمة النقد ووظيفته في الكلاسيكية الجديدة بيان مدى اتباع الأديب أو الكاتب للقواعد المفروضة عليه، وقياس براعته بمقدار خضوعه لها.

٤ – الخيال؛ بين إشادة الرومانتيكيين وإهمال الكلاسيكيين:

– وخلافًا لما ذهبت إليه الكلاسيكية الجديدة من إهمال الخيال **Imagiation** وازدرائه، أو وضعه في أحسن الأحوال تحت رقابة العقل وتوجيهه، نرى وردزورث يُشيد به، ويرى أنه: **"ربما يكون أنبل ملكة في الإنسان"** و**"أن صوت الشعر عند الإنسان لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوافر لديه ملكة الخيال".**

وجه المقارنة	نظرية الأدب الرومانتيكية	نظرية الأدب الكلاسيكية
طبيعة الأدب	الأدب نتاج الفرد وعبقريته، فهو أفكار الكاتب وآراؤه (يقوم على العاطفة).	محاكاة النماذج الأدبية القديمة، والقواعد الفنية المنبثقة عنها (يقوم على المحاكاة).
الخيال	الإشادة بالخيال، فهو أنبل ملكة في الإنسان.	إهمال الخيال وازدرائه أو وضعه في أحسن الأحوال تحت رقابة العقل وتوجيهه.
وظيفة النقد	تفسير العمل الأدبي تفسيرًا علميًّا،	بيان مدى اتباع الأديب أو الكاتب

والناقد	على أنه تجربة حية للفرد في بيئته الخاصة.	للقواعد المفروضة عليه، وقياس براعته بمقدار خضوعه لها.
العقل والقلب	الإذعان لسلطان القلب والاستجابة له.	الإذعان لسلطان للعقل والاستجابة له.

س٧/ بين الصواب والخطأ في العبارات الآتية، مع التعليل:
(أ) دعا وردزورث إلى أن تكون لغة الشعر لغة منتقاة خاصة به، تختلف عن لغة النثر. (خطأ)

التعليل: نفس إجابة السؤال رقم (٣)

(ب) دعا وردزورث إلى التمسك بما يعرف في القرن الثامن عشر بالمعجم الشعري. (خطأ)

التعليل: نفس إجابة السؤال رقم (٣)

س٨/ يمثل الصدق معلمًا مهمًّا من معالم نظرية الشعر عند وردزورث، والرومانتيكية بعامة. وضح مفهومه، واذكر الاعتراضات التي وُجِّهت إليه.
صيغة أخرى: إلى أي حد يُعد الصدق عنصرًا مهمًّا في الشعر عند الرومانتيكيين؟ وما الاعتراضات التي وجهت إليه؟

مفهوم الصدق الفني في الشعر:

فالصدق، بمفهومه الفني، أن يستجيب الشاعر لشعوره الباطن وإحساسه الداخلي، ومن ثم تأتي صوره الشعرية انعكاسًا لهذا الباطن الخبيء، وترجمة أمينة له بكل مساربه ومنحنياته.

١- أهمية الصدق في نظرية الشعر عند وردزورث:

- ويمثل (الصدق) Sincerity مَعْلَمًا مهمًّا من معالم نظرية الشعر عند وردزورث، فالشعر عنده، كما سبق أن ذكرنا، تدفق تلقائي للعواطف القوية، فهو تعبير ذاتي أو تنفيس عن المشاعر الشخصية، ومن ثَمَّ يجب أن يكون الشاعر صادقًا في مشاعره تلك.

٢- اعتباره الصدق معيارًا في الحكم على الشعر وتقييمه (معيارية الصدق في الحكم على الشعر):

- وقد بالغ وردزورث في النظر إلى عنصر الصدق، واعتباره معيارًا ثابتًا في الحكم على الشعر، إلى حدٍّ أنه أشار في مقالاته الثلاث التي كتبها عام ١٨١٠م عن (المرثيات) أنه من المُسَلَّم به: أن من يكتب مرثية يجب أن يعطي البرهان على أنه قد تأثر، وثارت مشاعره، وأنه صادق في حزنه، وليس بارد العاطفة ولا مُتَكَلِّفًا. فالأمر إذن يتوقف على شعور المتلقي بالحالة الذهنية للشاعر، وإحساسه بأن الشاعر واقع تحت تأثير العاطفة.

٣- اغتفاره أخطاء الشاعر في الأسلوب والأداء بوقوعه تحت تأثير الشعور:

- فالأمر إذن يتوقف على شعور المتلقي بالحالة الذهنية للشاعر، فإذا كان هناك إحساس بأن الشاعر "واقع تحت تأثير الشعور؛ فمن الممكن أن تُغفر له أخطاؤه في الأسلوب وفي طريقة الأداء".

اعتراض: (الصدق ليس معيارا في تقييم الشعر):

– والواقع أن جودة الشعر ورداءته لا دخل لهما في مسألة الصدق، وليس أدل على ذلك من:
١– أن أسوأ ما يُكتب من شعر في الحب هو ما يكتبه المراهقون، لكنه أكثره صدقا.
٢– أننا لو وضعنا الصدق معيارًا في تقييم الشعر لتحولت المشكلة النقدية إلى فحص لسيكولوجية الشاعر وسيرة حياته.
– ومع هذا؛ فإن وردزورث اعترف صراحة بأن لهذا المدخل في تناول الشاعر حدودًا يجب مراعاتها، فيشير في بعض رسائله أن مهمتنا إزاء الكتب التي نقرؤها أن نفهمها ونستمتع بها، وفيما يتعلق بالشعراء خاصة؛ فالحق أن أعمالهم إذا كانت جيدة؛ فسوف تحتوي بداخلها على كل ما هو ضروروي لفهمها والاستمتاع بها.

س٩/ بيّن نوعي الشكل الفني عند كوليردج، والفرق بينهما، وتأثير نظرية الخيال عنده على لغة الشعر.

– كان لمفهوم الخيال عند كوليردج، ودوره في خلق الصور الشعرية، أثره الواضح في نظرته إلى بناء العمل الشعري.

أشكال العمل الفني:

فذهب إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية:

(أ) الشكل الآلي الميكانيكي:

أحدهما الشكل الآلي أو الميكانيكي، وهو الشكل الذي لا يسري فيه نبض العاطفة، فهو لا يعدو أن يكون تجميعًا لأجزاء أو عناصر متفرقة، دون أن يبث الشاعر فيها من شعوره الخاص، فهو يشبه نتاجًا صناعيًّا، جمعنا فيه ربع برتقالة، وربع تفاحة، وربع رمانة، وربع ليمونة، ووضعنا هذه الأرباع جنبًا إلى جنب، بحيث يبدو النتاج وكأنه فكاهة مستديرة حقيقية.

(ب) الشكل العضوي الحي:

– أما النوع الثاني فهو الشكل العضوي أو الحيوي **Organic form**، وهو الشكل الذي تمتزج فيه عناصر العمل الأدبي وتتوحد معًا، وذلك هو الشكل الذي يبدعه الخيال، وينبع من باطن العمل الفني ذاته، أي من فكرة في نفس الشاعر، ولا يُفرض عليه من الخارج، **"فليس الشكل الخارجي البحت بالشيء المهم في الشعر أو الفن عامة، وإنما المهم حقًّا هو الشكل الباطني الحي، أي اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادًا حيًّا، بحيث تتغلغل نفس الفكرة، أو نفس العاطفة في كل جزء من أجزاء المسرحية، وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها، بل كل صورة شعرية، وكل لفظة فيها تقريبًا، رؤية الشاعر للوجود"**.

الفرق بين الشكلين؛ الآلي والعضوي:

– ويشرح الفرق بين الشكلين قائلًا: **"الشكل الآلي أو الميكانيكي معناه: وضع المادة في قالب سَبَق إعداده؛ أي حين لا ينبع الشكل بالضرورة من خصائص تلك المادة، مثلما نطبع على الصلصال الرطب الصورة التي نريده أن يتخذها عندما يجف ويتصلب. أما الشكل الحيوي فهو فطري؛ إذ تتشكل المادة أثناء تطورها من الداخل، وباكتمال تطورها يكتمل شكلها الخارجي، فحياتها هي شكلها"**.

تأثير الخيال على لغة الشعر عند كوليردج:

وقد امتد تأثير نظرية كوليردج في الخيال إلى لغة الشعر:

رفضه لموقف وردزورث من لغة الشعر/ اختلاف لغة الشعر عن النثر عند كوليردج:

– ناقش كوليردج رأي وردزورث السابق الذي ذهب فيه إلى أنه ليس هناك، ولا يمكن أن يكون هناك، اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر، وأعلن رفضه لذلك رفضًا صريحًا.

إذا كان الفرق بين النثر ولغة التخاطب قائمًا، فافتراض وجوده بين الشعر والنثر من باب أولى:

- وقال: "إن النثر نفسه، على الأقل، في الكتابات التي تتميز بالترسل والاطراد، يختلف عن لغة التخاطب، كما تختلف القراءة عن الحديث، وإذا كان كذلك فمن الطبيعي إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعري والنثر لابد أن يكون أكبر من الفرق الذي نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب".

تفسير كوليردج موقف وردزورث من لغة الشعر:

- ويفصل كوليردج القول في هذه القضية؛ فيرى أنه:

١- إذا كان الاختلاف الذي ينكر وردزورث وجوده بين لغة الشعر ولغة النثر، يعني به مجرد الاختلاف في الألفاظ، فذلك ما لا خلاف حوله؛ لأن الألفاظ هي المادة المشتركة بين مختلف فنون القول؛ شعرًا ونثرًا.

٢- أما إذا كان المراد بـ"اللغة" الأسلوب، بمعنى بناء الجملة، ووضع الكلمات في نسق تركيبي خاص، فذلك ما لا يوافقه عليه؛ إذ إن نَظم الكلام في الشعر، أو النظام الذي توضع فيه عناصر المعنى في الشعر يختلف عنه في النثر.

وجوه الاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر عند كوليردج:

١- العلاقة بين الألفاظ في الشعر وليدة الخيال (اختلاف الشعر عن النثر في طبيعة العلاقة بين الألفاظ):

- ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن في الشعر فحسب؛ وإنما يرجع الاختلاف أيضًا إلى أن العلاقات التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الرائع تختلف عنها في النثر؛ فهي في الشعر وليدة علاقات حية نامية، وليدة الخيال الثانوي الذي يوحّد بين الألفاظ والمعاني.

٢- اختلاف الشعر عن النثر في تلاحم ألفاظه بمعانيه:

- فالخيال الثانوي في الشعر يوحد بين الألفاظ والمعاني، فالبناء اللغوي في الشعر إذن هو دلالاته ومعانيه نفسه.

٣- اختلاف الشعر عن النثر في امتناع إعداة صياغته مرة أخرى بنفس جَوْدته:

- ويؤدي هذا التلاحم التام بين الألفاظ والمعاني في الشعر، من وجه آخر، إلى امتناع إعادة صياغة أبيات من الشعر بألفاظ أخرى من نفس اللغة، دون أن تفقد شيئًا من مدلولها، سواء في المعنى أم الإحساس، فإذا لم تفقد شيئًا فهي لابد معيبة في عبارتها.

٤- لغة النثر علامات اصطلاحية للفكر، ولغة الشعر توصل لنا صورا:

- ويؤكد هذا الفرق، بين لغة الشعر ولغة النثر، في موضع أخر، فيقول: "إن الفرق شاسع بين الألفاظ التي تستعمل مجرد علامات اصطلاحية للفكر، والتي هي أشبه بعُملة للتخاطب، عُملة ناعمة الملمس، امَّحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال، وتلك الألفاظ التي توصّل لنا صورًا، سواء أكانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجي معين، لكي تحيي وتحدد موضوعًا آخر، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة، أم مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة.

س ١٠/ تُعد المقدمة التي كتبها الشاعر الناقد وردزورث لديوانه (قصائد قصصية غنائية) من أهم الوثائق النقدية للنظرية الرومانتيكية. ناقش هذه العبارة، مبينًا ما تحمله تلك المقدمة من فهم جديد للشعر، وأثر ذلك في تطور النظرية النقدية.

مقدمة وردزورث مانفيستو الحركة الرومانتيكية

- لعل من أهم الوثائق النقدية التي يشار إليها عند الحديث عن الرومانتيكية حتى لتوصف بأنها (مانفيستو) الحركة الرومانتيكية – تلك المقدمةَ التي كتبها الشاعر الناقد وردزورث لديوان (قصائد قصصية غنائية)، وهو ديوان يضم مجموعة من

قصائده، وقصائد أخرى لصديقه كوليردج، وصدرت طبعته الأولى عام ١٧٩٨م، ولم تظهر المقدمة المشار إليها في هذه الطبعة، وإنما جاءت في الطبعة الثانية التي صدرت في عام ١٨٠٠م.

– ثم أضاف وردزورث إلى مقدمته بعد ذلك بعامين (١٨٠٢م) ملحقًا، ثم كتب مقدمة أخرى ومقالة تكميلية عام ١٨١٥م، ومن هذه الكتابات جميعا تشكَّلت آراؤه النقدية.

– تحتل آراء وردزورث موقعًا أساسيًّا في نظرية الأدب الرومانتيكية، ليس لدى النقاد الإنجليز وحدهم؛ وإنما لدى سائر النقاد الرومانتيكيين في سائر الأقطار الأخرى.

مفهوم الشعر عن وردزورث

– ذكر وردزورث في مقدمته الأولى للديوان أن **(الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية)**، وعلى أساس هذه الفكرة بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته.

– فذات الشاعر هي النبع الذي يتدفق منه شعره، حاملًا كل عواطفه وأحاسيسه الخاصة، وما يموج في أعماقه من خواطر، وإذا بدا في القصيدة مظاهر من العالم الخارجي؛ فليست على النحو الذي هي عليه في الواقع، فقد تحولت تمامًا بمشاعر الشاعر وعمليات ذهنه من الواقع إلى الشعر، وفي هذا **يقول وردزورث: "إن الشعر ينبثق، كما ينبغي أن يكون، من روح الإنسان، ناقلًا طاقاته الخلاقة إلى صور من العالم الخارجي".**

– كان هذا المفهوم الجديد للشعر انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية، فتراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، فأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.

أثر مفهوم الشعر على تطور النظرية النقدية عند وردزورث

١ – مصدر الشعر

– يتأرجح وردزورث، مثل كثير من الشعراء، في تحديد مصدر الشعر بين الإلهام والحدس، فتارة يرى أن مصدر الشعر هو الإلهام، فهو هبوط من أعلى لقوة خيالية، وأحيانًا يرى أن مصدره هو الحدس، فهو ينبع من الحياة الداخلية، فيقول: **"إن الشعر ينبع من الحياة الداخلية، من الماضي الدفين".**

٢ – وظيفة (رسالة) الشعر

١ – تطهير/ تصحيح/ معالجة المشاعر الإنسانية:

والشعر أساسًا عند وردزورث معالجة ماهرة للمشاعر الإنسانية، بقصد سعادة الإنسان، وتحقيق صحته الأخلاقية والذهنية، فهو يقول: **"ينبغي للشاعر العظيم أن يعالج مشاعر البشر، وأن يمنحهم أبنية جديدة من الشعور، وأن يجعل مشاعرهم أكثر سلامة ونقاءً ودوامًا. وباختصار؛ أن يجعلهم أكثر انسجامًا مع الطبيعة؛ أعني الطبيعة الخالدة، وحركة الروح العظيمة للأشياء".**

٢ – إثارة التعاطف مع الآخرين (التأثير العاطفي للشعر).

٣ – تحقيق اليقظة وإدراك الطبيعة وسر العالم.

٤ – العمل على سيادة المجتمع الإنساني (تأثير الأدب في الإنسانية).

٥ – توثيق الروابط الاجتماعية (علاج التفسخ الاجتماعي).

– وهكذا يحقق الشعر التطهير، وهو في جزء منه تطهير من المشاعر الزائفة؛ كالتواضع الاجتماعي المصطنع والدماثة الكاذبة، وفي جزء آخر تطهير من المشاعر الرديئة الفاسدة؛ كالكراهية أو الحقد.

إدانته شعر الهجاء في ضوء رؤيته لوظيفة الشعر:

– وقد قام وردزورث بتطبيق نظريته هذه تطبيقًا حرفيًّا على كل قصيدة؛ بل على كل سطر فيها، فأصبح تهذيب المشاعر الطيبة هو الهدف الأساسي للشعر، وكان هذا هو السبب في إدانته للهجاء، فاستخدام الهجاء للهجوم على الآخرين، حتى لو كان ردًّا على إساءات فعلية؛ لابد أن يؤدي إلى الفرقة بين الناس، ويفضي إلى توسيع شقة الخلاف بين ذوي المنزلة الواحدة، وإضعاف قوة الروابط الاجتماعية الحية بينهم.

تغير رؤيته لوظيفة الشعر / الوظيفة الأخلاقية والتعليمية للشعر (توصيل حقائق أو قضايا أخلاقية)

– وقد ظل الشعر، فيما أعلنه وردزروث من آراء في السنوات الأولى من حياته، معالجة بارعة للمشاعر كما قلنا، وليس توصيلًا لحقائق أو قضايا أخلاقية.

– ولكن مع مرور الزمن تغير هذا الرأي عنده، وأصبح يقترب أكثر فأكثر من الطابع التعليمي والتوجيه الأخلاقي، وأوضح ما يدل على ذلك قوله: **"كل شاعر عظيم معلم، وإني لأتمنى أن أُعَدَّ معلمًا، أو لا أكون شيئًا".**

– ليس هذا فحسب؛ بل إن الشعر عنده يرسم صورة المدينة الفاضلة **Utopia**.

– فالشعر ينبغي أن يُوَظَّف في تشكيل نماذج تعمل على تحسين وجود الإنسان، وتُعيد تشكيل العالم.

٣ – لغة الشعر

– لم يتوقف التغيير الذي أحدثته نظرية وردزورث على مفهوم الشعر؛ بل امتد كذلك إلى لغته.

أولا: رفضه المعجم الشعري:

– فقد حمل على ما عُرِفَ في القرن الثامن عشر باسم (المعجم الشعري) بمعنى: أن هناك لغة منتقاة خاصة بالشعر، تختلف عن لغة النثر.

ثانيا: دعوته إلى استمداد لغة الشعر من لغة الحياة البسيطة والمتواضعة والريفية

– أمر آخر يتعلق بلغة الشعر دعا إليه وردزورث أيضًا، وهو أن تكون هذه اللغة مستمدة من لغة الحياة البسيطة والمتواضعة، أو لغة الحياة الدنيا الريفية بعامة.

ثالثا، تحقيق حيوية الإحساس في لغة الشعر:

– بيد أن هناك جوانب إيجابية فيما أوصى به وردزورث حول لغة الشعر، وهي جوانب تتجاوز مجرد تحقيق الطبيعية **naturalness** والعالمية **universality** ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن اللغة الشعرية يجب أن يتحقق فيها حيوية الإحساس.

١– تحقيق الطبيعية ٢– تحقيق العالمية ٣– تحقيق حيوية الإحساس

٤ – التصوير الشعري (هجومه على الأداوت الشعرية التقليدية)

– والحق أن الأدوات الشعرية التقليدية في أواخر القرن الثامن عشر قد غَدَتْ عبارات رتيبة مبتذلة، فجاء رد فعل وردزورث عنيفًا؛ إذ هاجم هذا النهج من الأداء الشعري، ونعته بـ (النقاء الزائف) و(الابداع التحكمي)، وأوغل في تجنبه فيما كتبه من شعر في أول حياته، إذ انغمس في معجم للشعر الوصفي يتسم بالمبالغة المفرطة، فلما اكتمل نضجه عاطفيًّا وفكريًّا؛ أدرك أن معجمه هذا رديء وزائف ومشوه، ومجرد من المشاعر، في حين أن أسلوبه طبيعي.

٥ – اعتراض وردزورث على بعض الظواهر والوسائل الأسلوبية

– وهو يعترض على وسائل أسلوبية معينة، مثل:

١– التشخيص: (إضفاء الصفات البشرية على شيء ما أو على مفهوم تجريدي).

٢– كما يعترض على الإسهاب والتعبيرات المشتقة من اللاتينية أو المحاكية لها، والانحرافات النحوية.

٣- ويعترض على خصائص تركيبية، مثل العكس أو القلب، بمعنى: تغيير الوضع الطبيعي للكلمة، وبخاصة تقديم الفعل على فاعله، في عكس المألوف في اللغة الانجليزية.

٤- ويعترض على كثرة التضاد أو المقابلة، وعلى ظواهر أسلوبية أخرى لا داعي للإطالة بذكرها.

٦- دعوته إلى استخدام اللغة المجازية

- ومن هنا فإن الاختيار (أي اختيار اللغة الشعرية) إذا كان بصدق وحكمة؛ يتعين بالضرورة أن يكون جليًا ومتنوعًا، ومفعمًا بحيوية الاستعارات والصور المجازية:

١- لأن الشأن في الإنسان حين تتملكه عاطفة ما أن يستخدم الصور المجازية تلقائيًا.

٢- ومن الاعتقادات الشائعة أن اللغة المجازية العاطفية كانت لغة الإنسان البدائي.

٣- ويقول وردزورث: "إن أقدم الشعراء كتبوا بلغة مجازية طبيعية تفيض بقوة الشعور".

- وفي رأيه أن الصور البلاغية في شعر القرن الثامن عشر المكتسبة بالتعلم صور مشوهة، أُسيء فيها استخدام تلك اللغة الأصلية (أي اللغة المجازية) التي كانت تعبيرًا تلقائيًا.

٧- عنصر الصدق في الشعر

١- ويمثل (الصدق) **Sincerity** مَعْلَمًا مهمًّا من معالم نظرية الشعر عند وردزورث، فالشعر عنده، كما سبق أن ذكرنا، تدفق تلقائي للعواطف القوية، فهو تعبير ذاتي أو تنفيس عن المشاعر الشخصية، ومن ثَمَّ يجب أن يكون الشاعر صادقًا في مشاعره تلك.

٢- اعتباره الصدق معيارًا في الحكم على الشعر وتقييمه (معيارية الصدق في الحكم على الشعر).

٣- اغتفاره أخطاء الشاعر في الأسلوب والأداء بوقوعه تحت تأثير الشعور.

٨- الخيال عند وردزورث (الخيال أنبل ملكة في الإنسان)

١- إشادته بالخيال:

- وخلافًا لما ذهبت إليه الكلاسيكية الجديدة من إهمال الخيال **Imagiation** وازدرائه، أو وضعه في أحسن الأحوال تحت رقابة العقل وتوجيهه، نرى وردزورث يُشيد به، ويرى أنه: **"ربما يكون أنبل ملكة في الإنسان"** و**"أن صوت الشعر عند الإنسان لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوافر لديه ملكة الخيال"**.

٢- تفرقته بين الخيال والوهم:

- ويحاول التفرقة بين الخيال وبين الوهم **Fancy** باعتبار أنهما درجتان مختلفتان من ملكة واحدة.

س١١/ في موضوع لغة الشعر، اتفق الناقدان الإنجليزيان؛ وردزورث وكوليردج، واختلفا. فيم كان الاتفاق؟ وفيم كان الاختلاف؟ وضح إجابتك بالتفصيل.

الاتفاق بين وردزورث وكوليردج (الشعر ليس مقابلا للنثر)

- يرى وردزورث أن الشعر وسيلة للتعبير عن حالة عاطفية شعورية في الذهن، وهو بهذا الاعتبار ليس مقابلًا للنثر، وإنما هو مقابل لما هو غير عاطفي، أو العلم **Science**.

- وبالمثل، يتفق كوليردج مع وردزورث في أن الشعر ليس نقيضه النثر، وإنما نقيضه العلم، أما نقيض النثر فهو النظم، ويرجع التناقض بين الشعر والعلم إلى الغاية المنشودة من كل منهما، فالغاية المباشرة من الشعر هي المتعة، في حين أن الغاية

المباشرة من العلم الوصول إلى الحقيقة، وتوصيلها إلى الغير، وإن كانت معرفة هذه الحقيقة قد تعين الفرد في المستقبل على إدراك طبيعة المتعة التي يسعى ورائها، وقد يقوم الشعر بتوصيل أهم الحقائق الخلقية، ولكنها ليست غايته المباشرة.

الاختلاف بين وردزورث وكوليردج

أولا: لغة الشعر عند وردزورث

١ – رفضه المعجم الشعري (ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر):

– فقد حمل على ما عُرِفَ في القرن الثامن عشر باسم (المعجم الشعري) بمعنى: أن هناك لغة منتقاة خاصة بالشعر، تختلف عن لغة النثر.

مستندات وردزورث في رفضه للمعجم الشعري:

(أ) الشعر مقابله العلم وليس النثر (الشعر ليس مقابلا للنثر):

– وأعلن أن ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، فالشعر وسيلة للتعبير عن حالة شعورية في الذهن، وهو بهذا الاعتبار ليس مقابلًا للنثر، وإنما هو مقابل لما هو غير عاطفي أو العلم **Science**.

(ب) نَعْيُهُ على النقاد سخريتهم من الشعراء الذين لا تختلف لغتهم عن لغة النثر:

– وينعي على النقاد الذين يُنَدِّدون بالشعراء ويسخرون منهم إذا اكتشفوا في أشعارهم طائفة من الأبيات، أو حتى بيتًا واحدًا، لا تختلف فيه اللغة عن لغة النثر، مهما كان فيها من ترتيب طبيعي، واتفاق مع القواعد الصارمة للوزن.

(ج) لغة الشعر الجيد لا تختلف عن لغة النثر الجيد إلا في الوزن:

– ويؤكد أن من اليسير عليه أن يثبت أن اللغة، في جزء كبير من كل قصيدة جيدة؛ بل في أرفع القصائد وأنبلها، لا تختلف بالضرورورة عن لغة النثر الجيد، إلا فيما يتعلق بالوزن، ليس هذا فحسب؛ بل إننا نجد أن اكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقًا هي نفسها لغة النثر، حينما يكون النثر مكتوبًا بإسلوب جيد.

– ويواجه وردزورث القارئَ بذلك السؤال المباشر: هل هناك فرق جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف الشعري؟ ويجيب إجابة مباشرة؛ فيقول: ليس هناك، ولا ينبغي أن يكون هناك فرق جوهري بينهما.

(د) قوة ووضوح العلاقة بين الشعر والنثر (وجوه الشبهة بينهما):

– كما يُبدي تعجبه من وَلَع النقاد بتتبع أوجه الشبه بين الشعر والرسم بغية الوصول إلى القول بأنهما أخوان؛ أي أنهما من نبع واحد هو الفن، في حين أن العلاقة بين الشعر والنثر من القوة والوضوح بما يغنيها عن أي بحث أو بيان. إن كليهما يتحدث بالأعضاء نفسها، وإلى تلك الأعضاء نفسها، ويمكن القول: بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهما من مادة واحدة، وأن مشاعرهما من نوع واحد، ومتحدة تقريبًا. يقول وردزورث: **"إن الشعر لا يسفح دموعًا مما تبكيه الملائكة؛ بل دموعًا طبيعية إنسانية. إنه لا يستطيع أن يفخر بأي دم إلهي يميز عُصارته الحية عن عُصارات النثر، فنفس الدم الإنساني يجري في عروقهما حميعًا".**

(هـ) ليس الوزن والقافية عامل اختلاف بين لغة الشعر والنثر (فرق الوزن والقافية فرق مطرد في الشكل):

– وينفي وردزورث أن يكون الوزن والقافية عامل اختلاف ينال من حكمه السابق، وهو وجود صلة قوية بين لغة الشعر الموزونة ولغة النثر، موضحًا أن فرق الوزن والقافية مطرد ومتحد الشكل، وليس كذلك الفرق القائم على أن هناك لغة شعرية، وأخرى غير شعرية، فهو فرق تحكُّمي يخضع لأهواء لا تنتهي، ولا يمكن أن يُستنتج منه أي استنتاج.

٢ – دعوته إلى استمداد لغة الشعر من لغة الحياة البسيطة والمتواضعة والريفية

– أمر آخر يتعلق بلغة الشعر دعا إليه وردزورث أيضًا، وهو أن تكون هذه اللغة مستمدة من لغة الحياة البسيطة والمتواضعة، أو لغة الحياة الدنيا الريفية بعامة.

أسباب دعوته: ويعلل ذلك بأن:

١– انفعالات القلب الجوهرية تجد في هذه الحياة تربة تستطيع أن تبلغ فيها أشدها.

٢– انفعالات القلب تتعرض لضغط أقل، وتستخدم لغة أبسط، هي لغة الناس الريفيين التي خلت من كل الأسباب العقلية الدائمة للنفور والاشمئزاز.

٣– ولأن هؤلاء الناس يتصلون في كل ساعة بخير الموضوعات، التي اشْتُقَّ منها في الأصل خير أجزاء اللغة.

٤– ولأنهم بسبب مكانتهم في المجتمع، وقلة اختلاطهم، وبعدهم عما يدعو إلى الزهو الاجتماعي؛ يعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم بعبارات بسيطة غير مصطنعة.

– وقد أثار موقفه هذا جدلًا واسعًا في أوساط الأدباء والنقاد.

ثانيا: لغة الشعر عند كوليردج

١ – رفضه موقف وردزورث من لغة الشعر (اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر عند كوليردج):

– ناقش كوليردج رأي وردزورث السابق الذي ذهب فيه إلى أنه ليس هناك، ولا يمكن أن يكون هناك، اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر، وأعلن رفضه لذلك رفضًا صريحًا.

إذا كان الفرق بين النثر ولغة التخاطب قائمًا، فافتراض وجوده بين الشعر والنثر من باب أولى:

– وقال: "إن النثر نفسه، على الأقل، في الكتابات التي تتميز بالترسل والاطراد، يختلف عن لغة التخاطب، كما تختلف القراءة عن الحديث، وإذا كان كذلك فمن الطبيعي إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعري والنثر لابد أن يكون أكبر من الفرق الذي نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب".

تفسير كوليردج موقف وردزورث من لغة الشعر:

– ويفصل كوليردج القول في هذه القضية؛ فيرى أنه:

١– إذا كان الاختلاف الذي ينكر وردزورث وجوده بين لغة الشعر ولغة النثر، يعني به مجرد الاختلاف في الألفاظ، فذلك ما لا خلاف حوله؛ لأن الألفاظ هي المادة المشتركة بين مختلف فنون القول؛ شعرًا ونثرًا.

٢– أما إذا كان المراد بـ"اللغة" الأسلوب، بمعنى بناء الجملة، ووضع الكلمات في نسق تركيبي خاص، فذلك ما لا يوافقه عليه؛ إذ إن نَظم الكلام في الشعر، أو النظام الذي توضع فيه عناصر المعنى في الشعر يختلف عنه في النثر.

وجوه الاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر عند كوليردج:

١–العلاقة بين الألفاظ في الشعر وليدة الخيال (اختلاف الشعر عن النثر في طبيعة العلاقة بين الألفاظ):

ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن في الشعر فحسب؛ وإنما يرجع الاختلاف أيضًا إلى أن العلاقات التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الرائع تختلف عنها في النثر؛ فهي في الشعر وليدة علاقات حية نامية، وليدة الخيال الثانوي الذي يوحّد بين الألفاظ والمعاني.

٢– اختلاف الشعر عن النثر في تلاحم ألفاظه بمعانيه:

فالخيال الثانوي في الشعر يوحد بين الألفاظ والمعاني، فالبناء اللغوي في الشعر إذن هو دلالاته ومعانيه نفسه.

٣– اختلاف الشعر عن النثر في امتناع إعداة صياغته مرة أخرى بنفس جَوْدته:

ويؤدي هذا التلاحم التام بين الألفاظ والمعاني في الشعر، من وجه آخر، إلى امتناع إعادة صياغة أبيات من الشعر بألفاظ أخرى من نفس اللغة، دون أن تفقد شيئًا من مدلولها، سواء في المعنى أم الإحساس، فإذا لم تفقد شيئًا فهي لابد معيبة في عبارتها.

٤- لغة النثر علامات اصطلاحية للفكر، ولغة الشعر توصل لنا صورا:

ويؤكد هذا الفرق، بين لغة الشعر ولغة النثر، في موضع أخر، فيقول: "إن الفرق شاسع بين الألفاظ التي تستعمل مجرد علامات اصطلاحية للفكر، والتي هي أشبه بعُملة للتخاطب، عُملة ناعمة الملمس، امَّحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال، وتلك الألفاظ التي توصّل لنا صورًا، سواء أكانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجي معين، لكي تحيي وتحدد موضوعًا آخر، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة، أم مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة.

٢- تفرقته بين نوعين من اللغة؛ لغة الإنسان ولغة الشعر:

- في هذا الاتجاه نفسه نراه في موضوع آخر يفرق بين نوعين من اللغة، أو نوعين من الاستعمال اللغوي.

(أ) لغة الإنسان:

- أحدهما: أسماه "لغة الإنسان"، ويعني بها: لغة الحياة اليومية ولغة العلم.
- واللغة في هذا الاستعمال أداة اصطلاحية بحتة تشير إلى موضوع ما، وهذه اللغة كافية لأغراض كثيرة في العلم وفي الحياة اليومية، بل إنها أصلح من غيرها للعلم، بسبب طبيعتها المجردة.
- ثم يقول: إن للطبيعة لغتها الخاصة. ويعني بها العالمَ الخارجي بموضوعاته المحسوسة المباشرة الحية (لغة الطبيعة).

(ج) لغة الشعر:

- أما اللغة الثانية التي تقابل "لغة الإنسان" فهي "لغة الشعر"، ولاسيما في الشعر الرائع.
- وفي هذا الاستعمال تحتل اللغة مكانًا وسطًا بين "لغة الإنسان" و"لغة الطبيعة"، بين لغة الإشارة الباردة المجردة، والموضوعات الحية المحسوسة، أو كما يصفها: إنها اللغة الأولى ممتزجة باللغة الثانية.

س١٢/ ذهب وردزورث إلى أنه لا يوجد فرق بين لغة الشعر ولغة النثر، واختلف معه كوليردج في ذلك. تناول هذه القضية بالتفصيل.

الاختلاف بين وردزورث وكوليردج

أولا: لغة الشعر عند وردزورث:

رفضه المعجم الشعري (ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر):

- فقد حمل على ما عُرِفَ في القرن الثامن عشر باسم (المعجم الشعري) بمعنى: أن هناك لغة منتقاة خاصة بالشعر، تختلف عن لغة النثر.

مستندات وردزورث في رفضه للمعجم الشعري:

(أ) الشعر مقابله العلم وليس النثر (الشعر ليس مقابلا للنثر):

- وأعلن أن ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، فالشعر وسيلة للتعبير عن حالة شعورية في الذهن، وهو بهذا الاعتبار ليس مقابلًا للنثر، وإنما هو مقابل لما هو غير عاطفي أو العلم Science.

(ب) نَعْيُهُ على النقاد سخريتهم من الشعراء الذين لا تخلتف لغتهم عن لغة النثر:

- وينعي على النقاد الذين يُنَدِّدون بالشعراء ويسخرون منهم إذا اكتشفوا في أشعارهم طائفة من الأبيات، أو حتى بيتًا واحدًا، لا تختلف فيه اللغة عن لغة النثر، مهما كان فيها من ترتيب طبيعي، واتفاق مع القواعد الصارمة للوزن.

(ج) لغة الشعر الجيد لا تختلف عن لغة النثر الجيد إلا في الوزن:

- ويؤكد أن من اليسير عليه أن يثبت أن اللغة، في جزء كبير من كل قصيدة جيدة؛ بل في أرفع القصائد وأنبلها، لا تختلف بالضروروة عن لغة النثر الجيد، إلا فيما يتعلق بالوزن، ليس هذا فحسب؛ بل إننا نجد أن اكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقًا هي نفسها لغة النثر، حينما يكون النثر مكتوبًا بإسلوب جيد.

- ويواجه وردزورث القارئَ بذلك السؤال المباشر: هل هناك فرق جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف الشعري؟ ويجيب إجابة مباشرة؛ فيقول: ليس هناك، ولا ينبغي أن يكون هناك فرق جوهري بينهما.

(د) قوة ووضوح العلاقة بين الشعر والنثر (وجوه الشبهة بينهما):

- كما يُبدي تعجبه من وَلَع النقاد بتتبع أوجه الشبه بين الشعر والرسم بغية الوصول إلى القول بأنهما أخوان؛ أي أنهما من نبع واحد هو الفن، في حين أن العلاقة بين الشعر والنثر من القوة والوضوح بما يغنيها عن أي بحث أو بيان. إن كليهما يتحدث بالأعضاء نفسها، وإلى تلك الأعضاء نفسها، ويمكن القول: بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهما من مادة واحدة، وأن مشاعرهما من نوع واحد، ومتحدة تقريبًا. يقول وردزورث: **"إن الشعر لا يسفح دموعًا مما تبكيه الملائكة؛ بل دموعًا طبيعية إنسانية. إنه لا يستطيع أن يفخر بأي دم إلهي يميز عُصارته الحية عن عُصارات النثر، فنفس الدم الإنساني يجري في عروقهما حميعًا".**

(هـ) ليس الوزن والقافية عامل اختلاف بين لغة الشعر والنثر (فرق الوزن والقافية فرق مطرد في الشكل):

- وينفي وردزورث أن يكون الوزن والقافية عامل اختلاف ينال من حكمه السابق، وهو وجود صلة قوية بين لغة الشعر الموزونة ولغة النثر، موضحًا أن فرق الوزن والقافية مطرد ومتحد الشكل، وليس كذلك الفرق القائم على أن هناك لغة شعرية، وأخرى غير شعرية، فهو فرق تحكُّمي يخضع لأهواء لا تنتهي، ولا يمكن أن يُستنتج منه أي استنتاج.

ثانيا: لغة الشعر عند كوليردج:

رفضه موقف وردزورث من لغة الشعر (اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر عند كوليردج):

- وقد امتد تأثير نظرية كوليردج في الخيال إلى لغة الشعر، فناقش رأي وردزورث السابق الذي ذهب فيه إلى أنه ليس هناك، ولا يمكن أن يكون هناك، اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر، وأعلن رفضه لذلك رفضًا صريحًا.

إذا كان الفرق بين النثر ولغة التخاطب قائمًا، فافتراض وجوده بين الشعر والنثر من باب أولى:

- وقال: "إن النثر نفسه، على الأقل، في الكتابات التي تتميز بالترسل والاطراد، يختلف عن لغة التخاطب، كما تختلف القراءة عن الحديث، وإذا كان كذلك فمن الطبيعي إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعري والنثر لابد أن يكون أكبر من الفرق الذي نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب".

تفسير كوليردج موقف وردزورث من لغة الشعر:

- ويفصل كوليردج القول في هذه القضية؛ فيرى أنه:

١– إذا كان الاختلاف الذي ينكر وردزورث وجوده بين لغة الشعر ولغة النثر، يعني به مجرد الاختلاف في الألفاظ، فذلك ما لا خلاف حوله؛ لأن الألفاظ هي المادة المشتركة بين مختلف فنون القول؛ شعرًا ونثرًا.

٢– أما إذا كان المراد بـ"اللغة" الأسلوب، بمعنى بناء الجملة، ووضع الكلمات في نسق تركيبي خاص، فذلك ما لا يوافقه عليه؛ إذ إن نَظم الكلام في الشعر، أو النظام الذي توضع فيه عناصر المعنى في الشعر يختلف عنه في النثر.

وجوه الاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر عند كوليردج:

١–العلاقة بين الألفاظ في الشعر وليدة الخيال (اختلاف الشعر عن النثر في طبيعة العلاقة بين الألفاظ):

ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن في الشعر فحسب؛ وإنما يرجع الاختلاف أيضًا إلى أن العلاقات التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الرائع تختلف عنها في النثر؛ فهي في الشعر وليدة علاقات حية نامية، وليدة الخيال الثانوي الذي يوحّد بين الألفاظ والمعاني.

٢– اختلاف الشعر عن النثر في تلاحم ألفاظه بمعانيه:

فالخيال الثانوي في الشعر يوحد بين الألفاظ والمعاني، فالبناء اللغوي في الشعر إذن هو دلالاته ومعانيه نفسه.

٣– اختلاف الشعر عن النثر في امتناع إعداة صياغته مرة أخرى بنفس جَوْدته:

ويؤدي هذا التلاحم التام بين الألفاظ والمعاني في الشعر، من وجه آخر، إلى امتناع إعادة صياغة أبيات من الشعر بألفاظ أخرى من نفس اللغة، دون أن تفقد شيئًا من مدلولها، سواء في المعنى أم الإحساس، فإذا لم تفقد شيئًا فهي لابد معيبة في عبارتها.

٤– لغة النثر علامات اصطلاحية للفكر، ولغة الشعر توصل لنا صورا:

ويؤكد هذا الفرق، بين لغة الشعر ولغة النثر، في موضع أخر، فيقول: "إن الفرق شاسع بين الألفاظ التي تستعمل مجرد علامات اصطلاحية للفكر، والتي هي أشبه بعُملة للتخاطب، عُملة ناعمة الملمس، امَّحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال، وتلك الألفاظ التي توصّل لنا صورًا، سواء أكانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجي معين، لكي تحيي وتحدد موضوعًا آخر، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة، أم مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة.

س١٣/ ذهب كوليردج إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية. ما هذان الشكلان؟ وما تفسيره لكل منهما؟

ذهب كوليردج إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية.

(أ) الشكل الآلي الميكانيكي:

أحدهما الشكل الآلي أو الميكانيكي، وهو الشكل الذي لا يسري فيه نبض العاطفة، فهو لا يعدو أن يكون تجميعًا لأجزاء أو عناصر متفرقة، دون أن يبث الشاعر فيها من شعوره الخاص، فهو يشبه نتاجًا صناعيًّا، جمعنا فيه ربع برتقالة، وربع تفاحة، وربع رمانة، وربع ليمونة، ووضعنا هذه الأرباع جنبًا إلى جنب، بحيث يبدو النتاج وكأنه فكاهة مستديرة حقيقية.

(ب) الشكل العضوي الحي:

– أما النوع الثاني فهو الشكل العضوي أو الحيوي **Organic form**، وهو الشكل الذي تمتزج فيه عناصر العمل الأدبي وتتوحد معًا، وذلك هو الشكل الذي يبدعه الخيال، وينبع من باطن العمل الفني ذاته، أي من فكرة في نفس الشاعر، ولا يُفرض عليه من الخارج، **"فليس الشكل الخارجي البحت بالشيء المهم في الشعر أو الفن عامة، وإنما المهم حقًّا هو الشكل الباطني الحي، أي اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادًا حيًّا، بحيث تتغلغل نفس الفكرة، أو نفس العاطفة**

في كل جزء من أجزاء المسرحية، وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها، بل كل صورة شعرية، وكل لفظة فيها تقريبًا، رؤية الشاعر للوجود".

مسرحيات شكسبير نموذجا للشكل الحيوي:

– ويجد كوليردج في مسرحيات شكسبير مثالًا رائعًا للشكل الفني الحي، فيقول: **"إننا نجد فيها نموًّا وتطوراً وخلقًا. فكل سطر يُولِّد السطر التالي، بل كل لفظة تنجب اللفظة التي تليها، بينما يحس القارئ بإرادة الشاعر متغلغلة، منتشرة في العمل الفني كله"**.

الفرق بين الشكلين؛ الآلي والعضوي:

– ويشرح الفرق بين الشكلين قائلًا: "الشكل الآلي أو الميكانيكي معناه: وضع المادة في قالب سَبَق إعداده؛ أي حين لا ينبع الشكل بالضرورة من خصائص تلك المادة، مثلما نطبع على الصلصال الرطب الصورة التي نريده أن يتخذها عندما يجف ويتصلب. أما الشكل الحيوي فهو فطري؛ إذ تتشكل المادة أثناء تطورها من الداخل، وباكتمال تطورها يكتمل شكلها الخارجي، فحياتها هي شكلها".

س١٤/ ناقش كوليردج رأيَ صديقه وردزورث في لغة الشعر، فاتفق معه واختلف. ما موضع الاتفاق؟ وما موضع الاختلاف؟ اشرح بالتفصيل.

نفس إجابة السؤال رقم (١١).

س١٥/ وضح دور الخيال عند كوليردج في بناء العمل الشعري.

دور الخيال في بناء العمل الشعري عند كوليردج:

– كان لمفهوم الخيال عند كوليردج، ودوره في خلق الصور الشعرية، أثره الواضح في نظرته إلى بناء العمل الشعري.

١ – وحدة العمل الشعري:

فاختفت فكرة تجزئة هذا العمل، والنظر إلى كل جزء على حدة، على نحو ما فعل نقاد الكلاسيكية الجديدة.

٢ – تفرقته بين نوعين من الشكل:

وذهب إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية:

(أ) الشكل الآلي الميكانيكي:

أحدهما الشكل الآلي أو الميكانيكي، وهو الشكل الذي لا يسري فيه نبض العاطفة، فهو لا يعدو أن يكون تجميعًا لأجزاء أو عناصر متفرقة، دون أن يبث الشاعر فيها من شعوره الخاص، فهو يشبه نتاجًا صناعيًّا، جمعنا فيه ربع برتقالة، وربع تفاحة، وربع رمانة، وربع ليمونة، ووضعنا هذه الأرباع جنبًا إلى جنب، بحيث يبدو النتاج وكأنه فكاهة مستديرة حقيقية.

(ب) الشكل العضوي الحي:

– أما النوع الثاني فهو الشكل العضوي أو الحيوي Organic form، وهو الشكل الذي تمتزج فيه عناصر العمل الأدبي وتتوحد معًا، وذلك هو الشكل الذي يبدعه الخيال، وينبع من باطن العمل الفني ذاته، أي من فكرة في نفس الشاعر، ولا يُفرض عليه من الخارج.

س١٦/ لم يشارك عبد الرحمن شكري في المقالات النقدية التي اشتمل عليها كتاب (الديوان)، ومع ذلك يحسب ضمن أعضاء الجماعة التي تُنسب إلى هذا الكتاب. اذكر ما تعرفه من تفسير لذلك.

هجوم العقاد والمازني في الديوان على رموز الحركة الأدبية آنذاك:

– وقد اشتمل كتاب الديوان على المقالات التي كتبها العقاد والمازني في الهجوم على أهم رموز المذهب الأدبي السائد آنذاك، وهم: شوقي والمنفلوطي والرافعي.

عدم مشاركة شكري في الكتاب بسبب الخصومة الأدبية بينه وبين المازني:

– وتجاوزوا هذه الرموز إلى صديقهما عبد الرحمن شكري، في مقالين كتبهما المازني بعنوان: "صنم الألاعيب"، سخر فيهما من صاحبه، وأوجعه بنقده اللاذع، وذلك ردًّا علي اتهام شكري له في مقدمة ديوانه الخامس: "الخطرات" بـ:

١– انتحال عدد من القصائد الشعرية الإنجليزية بعد أن ترجمها إلى العربية.

٢– وانتحال بعض المقالات والفقرات النثرية كذلك لبعض الكُتّاب الإنجليز والفرنسيين، ووضعها ضمن مقالاته ودراساته.

– ومع أن العقاد حاول رأب الصدع، وإزالة ما بينهما من أسباب الخلاف؛ فإن شكري عاد إلى ترديد هذه الاتهامات في مقالات نشرها في بعض الصحف.

انضمام شكري لمدرسة الديوان؛ رغم عدم مشاركته الفعلية في مقالات الكتاب / شكري الغائب الحاضر في جماعة الديوان:

– لم يسهم شكري إذن في كتابة المقالات النقدية التي تضمنها كتاب "الديوان"، ومع ذلك يحسب في أوساط الدارسين على الجماعة أو المدرسة التي سُمّيت باسمه:

١– لسبق ارتباطه برباط الصداقة الحميمة بصاحبيه، بدأت مع المازني في أثناء الدراسة بمدرسة المعلمين العليا، بين سنتي ١٩٠٦ و.١٩٠٩

٢– وامتدت العلاقة بينهما من رفقة الدرس إلى قرابة في الفكر والروح، عّبر عنها شكري في إهدائه ديوانَه "أناشيد الصبا" إلى المازني، إذ قال: "أهديك هذا الديوان هدية، أُنشدك فيه قول أبي تمام:

وقلتَ: أخٌ، قالوا أخٌ من قرابة ... فقلتُ لهم: إن الشكول أقارب

نسيبي في عزمي ورأيي ومذهبي ... وإن باعدتنا في الأصول المناسبُ

٣– وعبْر المازني امتدت العلاقة بين شكري والعقاد، إذ كان المازني صديقًا لكليهما.

– وعلى أساسٍ من:

أ– التقارب الشديد بين الشبان الثلاثة في الفكر والمزاج.

ب– والتطلع إلى تقديم إبداع أدبي جديد.

ج– وإشاعة قيم فنية مختلفة عن القيم الأدبية السائدة.

غلبت نسبة شكري على الكتاب أيضًا، وأصبح اسم جماعة الديوان، أو مدرسة الديوان، يشمله إلى جانب صاحبيه، باعتبار أنه، وإن لم يشارك فيه فعلا، يبدو شاخصًا بآرائه وأفكاره بين سطوره، فهو الغائب الحاضر في آن واحد.

س١٧/ وضح المناهل الثقافية التي ارتادها أعضاء جماعة الديوان وكان لها تأثيرها في منهجهم الأدبي والنقدي وإلى أي حدّ كانوا مقلدين أو أصلاء؟

اللغة الانجليزية أداة اتصال الشعراء الثلاثة بالثقافة الغربية:

– ولا نضيف جديدًا حين نقول:

١– إن الأصدقاء الثلاثة كانت لهم قراءات مستفيضة في كتب التراث العربي؛ شعرًا ونثرًا.

٢– وإن اللغة الإنجليزية كانت أداة اتصالهم بالفكر الغربي في الشعر والنقد والفلسفة؛ إذ كانوا يتقنون هذه اللغة قراءة وفهمًا وكتابة.

اكتساب شكري والمازني للانجليزية بدراستهما النظامية لها :

– أتقن شكري والمازني اللغة الانجليزية بدراستهما لها دراسة نظامية عميقة في مدرسة المعلمين العليا، حظي الأدب الإنجليزي في برامجها الدراسية بنصيب موفور، ومن بين ما درساه فيها كتاب: "الذخيرة الذهبية" الذي يضم طائفة مختارة من روائع الشعر الإنجليزي، كما درسا مسرحيات (شكسبير) وأشعار بيرون وشللي، وكيتس، ووردزورث، وكوليردج، وهازلت، وتشارلز لام، وغيرهم من أعلام الأدب والنقد في المدرسة الرومانتيكية وغيرها.

– وفضلا عن ذلك سافر شكري في بعثة علمية إلى انجلترا بعد تخرجه في عام ١٩٠٩م، ومكث هناك ثلاث سنوات، زادت خلالها معرفته بالأدب الإنجليزي، وكبار كُتّابه وشعرائه.

اكتساب العقاد الانجليزية بعبقريته:

– أما العقاد فإنه، وإن لم يتابع الدراسة النظامية مثل صاحبيه، قد استطاع بعصاميته وعبقريته، التي قل أن يوجد لها نظير بين الأدباء والمفكرين العرب في العصر الحديث، أن يجيد الإنجليزية، ويطلع علي كثير من آثارها وما ترجم إليها من اللغات الأخرى.

تأثر الأصدقاء الثلاثة بالأدباء والنقاد الانجليز، لاسيما شعراء المدرسة الرومانتيكية، أكثر من تأثرهم بغيرهم:

– وكان تأثر الأصدقاء الثلاثة بما قرءوا للأدباء والنقاد الإنجليز أكثر من تأثرهم بما قرءوا لغيرهم من أدباء أوروبا، وفي مقدمة الأدباء الإنجليز الذين تأثروا بهم شعراء المدرسة الرومانتيكية، وهذا ما اعترف به العقاد، في معرض الزهو والمباهاة، باختلاف منابع التكوين الثقافي بين جيل الشعراء الذي ينتمي إليه هو وصاحباه، وما ينتمي إليه شوقي وجيله.

تباهي العقاد باختلاف منابع التكوين الثقافي لجيله عن جيل شوقي:

– يعترف العقاد، في معرض الزهو والمباهاة، باختلاف منابع التكوين الثقافي بين جيل الشعراء الذي ينتمي إليه هو وصاحباه، وما ينتمي إليه شوقي وجيله، **"فالجيل الناشئ بعد شوقي، كما يقول، كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان، والطليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين".**

إفادة مدرسة الديوان من النقد الانجليزي أكثر مما أفادته من الشعر الانجليزي / هازلت إمام مدرسة الديوان في النقد :

– ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى.

– ولا أخطئ إذا قلت: إن (هازلت) هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد؛ لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون، وأغراض الكتابة، ومواضع المقارنة، والاستشهاد.

بعض الأدباء والمفكرين الانجليز والأمريكان الذين أعجب بهم العقاد :

– ثم يضيف العقاد أسماء عدد آخر من الأدباء والمفكرين الإنجليز والأمريكان الذين أُعجب بهم هو ورفاقه من الأدباء.

– ومن هؤلاء من ينتمون إلى مدرسة (النبوءة والمجاز)، الاسم الذي كانت تُعرف به المدرسة الرومانتيكية حينذاك، أمثال: شللي، وبيرون، ووردزورث، وكارلايل، وجون ستيورات مل.

– ومنهم من ينتمون إلى مدرسة أخرى قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية، من أمثال: تنيسون، وإمرسون، ولونجفلو، وإدجار ألان بو، ووِيتمان، وتوماس هاردي.

تأثر جماعة الديوان بكوليردج / تأثر العقاد ورفيقيه بهازلت يعني بالضرورة تأثرهم بكوليردج:

– وإذا كان العقاد يشير إلى أن هازلت (١٧٧٨–١٨٣٠) كان هو الناقد الذي تأثر به وهو ورفاقه أكثر من غيره من النقاد الإنجليز؛ فإن إشارته تعني في واقع الأمر تأثرهم بكوليردج؛ إذ من الثابت في تاريخ النقد الإنجليزي أن هازلت يُعد تابعًا في نظريته الأدبية لكوليردج، وقد صرح هازلت في كتابه (محاضرات عن الشعراء الإنجليز) بأن كوليردج هو الشخص الوحيد الذي تعلم منه شيئا.

تأثر العقاد الواعي وصاحبيه بالنقاد والشعراء الغربيين / سريان التشابه في المزاج، لا تشابه التقليد والفناء :

– ويذكر العقاد أنه **"قد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل".**

العقاد يدفع عن نفسه وصاحبيه شائنة التقليد :

– ولا يخفي على القارئ ما تدل عليه العبارة الأخيرة من دفع العقاد عن نفسه وعن صديقيه تهمة التقليد لأولئك النقاد والشعراء الغربيين من منطق الغواية بالجديد، والانسياق وراء بريقه الخلاب، فبيَّن أنه من قبيل التأثر الناضج الذي صادف ميقاته المعلوم، وتلاقى فيه الطرفان تلاقي النظراء، توافقت ظروفهم واختلف بهم الزمن، وليس تلاقي التابع المولع بتقليد المتبوع .

بعض مظاهر أصالة التفكير عند جماعة الديوان

١ – اختلاف العقاد عن وردزورث في التفاته إلى عنصر التوصيل اللغوي في مفهومه للشعر :

– يرى العقاد أن الشعر "هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق"، وهي عبارة تتسم بالإيجاز والوضوح، كتلك العبارة التي جرت على لسان وردزورث "الشعر تدفق تلقائي للعواطف القوية"، وإذا كان العقاد قد تأثر بها على نحوٍ ما؛ فقد جاء تأثره على طريقته، في تمثل أفكار الآخرين التي تخرج في النهاية خالصة النسب إليه.

– ويتجلي هذا فيما فطن إليه من عنصر التوصيل اللغوي الذي يشير إليه قوله: "التعبير الجميل"، وذلك ما لم يرد نظيره في كلام وردزورث.

٢ – جريان الشعر على لسان الشاعر وهو ثائر العاطفة عند شكري:

– يتحدث شكري كذلك عن نوبات الانفعال التي تعتري الشاعر، وأنها نبع الشعر أيضًا مثلما قال وردزورث.

– بيد أنه يخالفه في أن الشاعر يظل قيد الاتزان والانضباط، فيري شكري أنه لا بأس لِأَنْ يجري الشعر على لسان الشاعر وهو ثائر العواطف، فالشاعر الكبير لا ينظم **"إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه، ولكن تضاربًا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعض، أما في غير هذه النوبات، فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير".**

س١٨/ إلى أي مدى تصح مقولة: إن عبد الرحمن شكري هو الغائب الحاضر في كتاب الديوان؟ أجب مع بيان الأسباب التي دعت إلى تطور العلاقة بينه وبين صديقه المازني.

نفس إجابة السؤال رقم (١٦).

س١٩/ ما سمات المذهب الأدبي الجديد الذي دعت إليه جماعة الديوان؟

معالم المذهب الأدبي الجديد، وصفته عند العقاد والمازني:

– حدَّد المؤلفان معالم المذهب الجديد في المقدمة التي صدَّراه بها، ووصفاه بأنه: **"مذهب إنساني مصري عربي: إنساني؛ لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان، خالصًا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك في النفوس قاطبة. ومصري؛ لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية. وعربي؛ لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وُجِدت؛ إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيًّا بحتًا، يدير بصره إلى عصر الجاهلية".**

س٢٠/ تحدث عن كتاب (الديوان)، والهدف من تأليفه، وبين إلى أي مدى تصح نسبة ما به من آراء إلى عبد الرحمن شكري، ومَنْ أبرز النقاد الذين سموا بجماعة الديوان؟ وما المذهب الذي دعوا إليه؟

أعضاء جماعة الديوان، ونسبة التسمية:

– شاعت هذه التسمية، ومثلها مدرسة الديوان، في أوساط الدارسين عَلَمًا على ثلاثة النقاد السابقين: شكري (١٨٨٦– ١٩٥٨)، والعقاد (١٨٨٩– ١٩٦٤)، والمازني (١٨٩٠– ١٩٤٩) نسبة إلى كتاب (الديوان) الذي أصدره العقاد والمازني.

– وقد كانا يعتزمان إصداره في عشرة أجزاء، إلا أنه لم يظهر منه إلا جزءاه؛ الأول والثاني فقط، عام ١٩٢١م.

– وقد اشتمل الجزءان على المقالات التي كتبها العقاد والمازني في الهجوم علي أهم رموز المذهب الأدبي السائد آنذاك، وهم: شوقي والمنفلوطي والرافعي.

الهدف من كتاب الديوان:

– استهدف المؤلفان به:

١– تقويضَ الأوضاع الأدبية السائدة في ذلك الوقت.

٢– والدعوة إلى مذهب أدبي جديد.

معالم المذهب الأدبي الجديد، وصفته عند العقاد والمازني:

– حدَّد المؤلفان معالم المذهب الجديد في المقدمة التي صدَّراه بها، ووصفاه بأنه: **"مذهب إنساني مصري عربي: إنساني؛ لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان، خالصًا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك في النفوس قاطبة. ومصري؛ لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية. وعربي؛ لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وُجِدت؛ إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيًّا بحتًا، يدير بصره إلى عصر الجاهلية"**

انضمام شكري لمدرسة الديوان؛ رغم عدم مشاركته الفعلية في مقالات الكتاب / شكري الغائب الحاضر في جماعة الديوان:

– لم يسهم شكري في كتابة المقالات النقدية التي تضمنها كتاب "الديوان"، بسبب من الخصومة الأدبية بينه وبين المازني، ومع ذلك يحسب في أوساط الدارسين على الجماعة أو المدرسة التي سُمّيت باسمه:

١– لسبق ارتباطه برباط الصداقة الحميمة بصاحبيه، بدأت مع المازني في أثناء الدراسة بمدرسة المعلمين العليا، بين سنتي ١٩٠٦ و١٩٠٩.

٢– وامتدت العلاقة بينهما من رفقة الدرس إلى قرابة في الفكر والروح، عّبر عنها شكري في إهدائه ديوانَه "أناشيد الصبا" إلى المازني، إذ قال: "أهديك هذا الديوان هدية، أُنشدك فيه قول أبي تمام:

وقلتَ: أخٌ، قالوا أخٌ من قرابةٍ … فقلتُ لهم: إن الشكول أقاربُ
نسيبي في عزمي ورأيي ومذهبي … وإن باعدتنا في الأصول المناسبُ

٣– وعبْر المازني امتدت العلاقة بين شكري والعقاد، إذ كان المازني صديقًا لكليهما.

– وعلى أساسٍ من:

أ– التقارب الشديد بين الشبان الثلاثة في الفكر والمزاج.

ب– والتطلع إلى تقديم إبداع أدبي جديد.

ج– وإشاعة قيم فنية مختلفة عن القيم الأدبية السائدة.

غلبت نسبة شكري على الكتاب أيضًا، وأصبح اسم جماعة الديوان، أو مدرسة الديوان، يشمله إلى جانب صاحبيه، باعتبار أنه، وإن لم يشارك فيه فعلا، يبدو شاخصًا بآرائه وأفكاره بين سطوره، فهو الغائب الحاضر في آن واحد.

س٢١/ اتفق عبد الرحمن شكري مع وردزورث في بعض ما ذكره حول مفهوم الشعر، وخالفه في بعض. فيم كان الاتفاق؟ وفيم كان الاختلاف؟ أجب بالتفصيل.

الاتفاق بين شكري ووردزورث

١ – وقوع شكري قريبا من وردزورث في تفسير عبارته عن الشعر (الشعر استعادة للعاطفة في حالة الهدوء والسكينة):

– وفي تأكيد شكري دور العاطفة في الشعر، وإلحاحه عليها بأساليب متعددة، نراه يقع قريبًا مما قاله وردزورث في تفسير عبارته "الشعر فيض للعواطف القوية"، حيث ذكر أنه لا يعني بذلك أن الشاعر يقول الشعر وهو في غمرة انفعاله، وجيشان عاطفته، وإنما ينتظر ريثما تهدأ مشاعره، وتعود إلى حالتها الطبيعية، عندئذ يستعيد هذه المشاعر، وينطلق لسانه بالشعر، فيأتي نقيًّا من فلتات الانفعال الجامح.

٢ – حديث شكري عن اعتراء الشاعر نوبات الانفعال:

– يتحدث شكري كذلك عن نوبات الانفعال التي تعتري الشاعر، وأنها نبع الشعر أيضًا مثلما قال وردزورث.

الاختلاف بين شكري ووردزورث

١ – جريان الشعر على لسان الشاعر وهو ثائر العاطفة:

بيد أنه يخالفه في أن الشاعر يظل قيد الاتزان والانضباط، فيري شكري أنه لا بأس لِأَنْ يجري الشعر على لسان الشاعر وهو ثائر العواطف، فالشاعر الكبير لا ينظم **"إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه، ولكن تضاربًا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية**

كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعض، أما في غير هذه النوبات، فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير".

٢ - التفات شكري إلى عنصرين آخرين في مفهومه للشعر؛ هما : الخيال والذوق السليم:

- وقد كان نضوب الشعر من العواطف في عصر شكري، أو انطفاء جذوتها فيه دافعًا له إلى التركيز عليها، باعتبارها جوهر المفهوم الجديد للشعر.

- بيد أنه لم يَفُتْه الالتفات إلى عنصرين آخرين، رأى أنهما ضروريان لاكتمال ذلك المفهوم للشعر الجديد، هذان العنصران هما: الخيال، والذوق السليم، وعلى هذا جاء قوله: **"فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة"**، وبقدر ما يفقد الشعر منها يهبط مستواه الفني **"فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتًا لا حياة له، فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الوزن أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة".**

س٢٢/ أنكر عبد الرحمن شكري الشعر الذي ينظمه أصحابه تلبية لمطالب الآخرين. ناقش القضية التي تطرحها هذه العبارة، مبينًا ما ذكره شكري في ذلك من أسباب.

مفهوم الشعر عند شكري، ودور العاطفة فيه:

- يرى شكري أن الشعر صوت الأحاسيس والمشاعر، وأن الشاعر لابد أن تهتز نفسه، وينفعل بموضوعه انفعالا يملأ عليه جوانحه، ولا يجد سبيلًا أمامه إلا أن يُنَفِّس عن أحاسيسه بقول الشعر.

- وقد بلغ من إيمان شكري بحيوية العاطفة في الشعر، وضرورة انبثاقه عنها وحدها، أن ذهب في إطْراء شعر العواطف، والإشادة به إلي الحد الذي جعله هو الشعر، ولا شعر غيره.

رفضه شعر المناسبات في ضوء إيمانه بدور العاطفة في الشعر (الشعر ليس جريدة منظومة):

- وبوحي من هذا الإيمان العميق بدور العاطفة في الشعر، ينكر شكري الشعر الذي ينظمه أصحابه تلبية لمطالب الآخرين، وحرصًا على إرضائهم، أو مشاركة في الحوادث اليومية؛ كافتتاح خزان، أو بناء مدرسة، أو نشوب حريق، أو زيارة ملك، أو حفلة في نادي الألعاب، أو مجئ طيار، وما إلى ذلك من أحداث، **"فليس الشعر جريدة منظومة، ومصنعًا لصناعة الأوزان"**.

دورُ الشاعر العظيمُ، وسمو منزلته / قَدْسية الشاعر ونبوءته:

- ويكشف شكري عن الدور العظيم للشاعر، وما له من منزلة سامية، فيقول: **"إنه هو الذي يحاول أن يبلغ إلي أعماق النفس، وأن يضرب على كل وتر من أوتارها، والذي تسمو معه النفس عن تلك الحوادث إلى سماء الشعر، فَيُنْشِقُها نسيمَه، وينعشها بنفحاته، ويُسْمعها من ألحانه، ويريق عليها من ضيائه ما يرفعها عن منزلة البُهَم إلى منزلة الآلهة".**

- ولسنا نرى إعلاء لمنزلة الشاعر، وتقديسًا للشعر أكثر مما يدل عليه قوله: **"كل شيء في الوجود قصيدة من قصائد الله، والشاعر أبلغ قصائده"**. وهي عبارة جميلة، تترقرق هي نفسها بنبض الشعر، وتستمد من روح الرومانتيكية الأوروبية التي بوأت الشاعر مكانًا عليًّا، وأنزلته منزلة الأنبياء، فالشعر إلهام أو وحي يأتيه من لدن قوة غيبية، تحل فيه فتسمو بقَدْرِه علي سائر البشر.

ارتباط الشاعر بهموم الإنسان في كل زمان ومكان في ضوء دور الشاعر عنده:

– ومن مقتضيات هذه النظرة، أن الشاعر الحق لا يرتبط بالحوادث اليومية الصغيرة، ولا بالأحداث المحلية التي تجري في قريته أو حتي في وطنه، فهمومه أكبر من ذلك، إنها هموم الإنسان في كل زمان ومكان، لقد انتهي الدور الترفيهي الذي كان للشاعر في العصور الغابرة حين كان للملوك والأمراء يسامرهم ويشنف آذانهم بما يقول من شعر يرضي أمزجتهم.

س٢٣/ كان لشكري رؤية خاصة في قضية التصوير الشعري، واستحسن، وفقًا لهذه الرؤية، بعضًا من أشعار الأولين، وأنكر بعضًا منها. فسر القول في ذلك مع الاستشهاد.

التصوير الشعري:

ومن الطبيعي وقد تغيرت النظرة إلى الشعر عند شكري، على النحو الذي بينّا، أن تتغير نظرته إلى الوصف أو التصوير الشعري.

١ – الشعر ليس كذبا ، بل هو منظار الحقائق المقلوبة:

– وفي هذا الجانب يرى أن الوصف الشعري الذي يتضمن قلبًا للحقائق، أو بُعدًا عن كل ما هو مألوف عقلا – ليس مبقولا، ولا مستساغا؛ كقول الشاعر (الوأواء الدمشقي):

فأمطرتْ لؤلؤًا من نرجس، وسقتْ   وردًا، وعضّتْ على العُنّاب بالبَرَدِ

– والبيت يتألف من عدة استعارات: التعبير باللؤلؤ عن الدموع، وبالنرجس عن العين، وبالورد عن الخد، وبالعناب عن الشفة الحمراء، وبالبَرَد عن الأسنان الناصعة البياض. وذلك التصوير الشعري كله، في رأي شكري، عقيم فاسد، لا يستثير عاطفة، ولا شعورًا.

– ومن المغالطات العقيم، والخيالات الفاسدة، في رأي شكري، أن يقول الشاعر في الغزل: إنه ذرف الغزير من الدموع، وإنه سلخ عامًا لم يذق فيه النوم، وإن جسمه أضناه النحول والسهاد، حتي ليخشى أن يطير مع الهواء، أو أن يقول في الرثاء: إن السماء بكت عليه، وإن الأرض ماتت لموته، وإن الليالي لابسة حدادًا عليه.

– ويذكر أن حلاوة الشعر ليست في قلب الحقائق، وإخراجنا إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالَم يُرخِّص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء، من غير خشية رقيب، بدعوى أن الشعر نوع من الكذب **"فليس الشعر كذبا؛ بل هو منظار الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة في مكانها".**

٢ – وظيفة التشبيه عند شكري (= إثارة عاطفة جديدة أو إظهار حقيقة):

– وفي هذا السياق يتطرق شكري إلى أداة أساسية من أدوات التصوير الشعري هي التشبيه، فيرفض أن يكون مجرد أداة لوصف الأشياء المادية، فمثل هذا التشبيه ليس من الوصف الشعري في شيء، وخليق به أن يسمي (الوصف الميكانيكي)، وإنما قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى، أو الأمل، أو عاطفة من عواطف النفس، أو إظهار حقيقة.

– التشبيه ليس غاية: ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استُخدِم التشبيه من أجله لا يُطلب لذاته، وإنما يُطلب لعلاقة الشئ الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان.

٣ – تفريق شكري بين الخيال والوهم:

– فالتخيل، كما يقول: أن يُظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، في حين أن التوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود.

مثال للوهم:

– والمثال الذي قدمه شكري للتوهم قول أبي العلاء في ديوان (سقط الزند):

واهجم على جنح الدجى، ولو انه أسد يصول من الهلال بمخلب

– ففي البيت تشبيه ضمني يقوم علي تصوير الليل المظلم، مشتملا على الهلال بشكله المعقوف، بصورة الأسد بمخلبه.

– لقد استحسن البطليوسي، أحد شراح الديوان، هذا التشبيه معتبرًا إياه من النوادر، أو على حد تعبيره: "إنه مخترع، ولم أحفظه لغيره".

– لكن شكري استسخفه، وعدَّه مثالًا للوهم كما قدمنا؛ إذ إن أبا العلاء افتعل علاقة المشابهة بين الطرفين، وتَمَحَّلَها تمحلًا، دون أن يكون لها أصل في الواقع، أو يكون نابعًا من عاطفة صحيحة.

مثال للخيال:

– ويضرب شكري مثالًا للتخيل بأن يقول قائل: "إن ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء"، ثم يُعْقِب ذلك بقول البحتري:

كالكوكب الدري أخلص ضوءَه حلك الدجى، حتى تألق وانجلى

– فهذا التشبيه، كما يقول، تفسير لحقيقة وإيضاح لها.

٤ – الخيال أعم من التشبيه (الخيال ليس مقصورا على التشبيه):

– وليس الخيال عند شكري مقصورًا علي التشبيه، بل يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها أيضًا:

(أ) فقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل علي ضآلة خيال الشاعر.

(ب) وقد تخلو من التشبيهات، ومع ذلك تدل على عظم خياله، وتكون من أروع الشعر وأقواه تأثّيا في النفس.

مثال:

– هذا مويلك المزموم، أحد شعراء العصر العباسي، يرثي أمه التي رحلت عن الدنيا، وخلَّفت وراءها بنتًا صغيرة، فقال يصف حال هذه الطفلة بعد موت أمها:

فلقد تركت صغيرة مرحومة لم تدر ما جزع عليك فتجزع
فقدت شمائل من لزمك حلوة فتبيت تسهر أهلها وتفجع
وإذا سمعت أنينها في ليلها طفقت عليك شئون عيني تدمع

– الوصف الشعري في هذه الأبيات لا يتجاوز تقديم أو تخيل ما حدث ويحدث من تلك الطفلة، التي فقدت أمها في سن باكرة لا تعي فيها معنى الحزن والجزع، إلا أن سلوكها وأفعالها هو الجزع بعينه، فبسبب ما فقدته من حنان الأم، وصادق عطفها، وحسن رعايتها؛ تظل طوال الليل مسهدة في مضجعها، لا تنام ولا تُنيم، مستثيرة بذلك لدى أهلها إحساسًا عميقًا بالهم والفجعية، وإذا سمع أبوها أنينها في الليل؛ انهمرت دموع عينه أسى وحزنًا عليها.

– ويعلق شكري على ذلك فيقول: **"إن الشاعر لم يعلمك شيئًا جديدًا لم تكن تعرفه، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقة، ومهارته في تخييل هذه الحالة ووصفها بدقة، وهذا أجل التخيل".**

س ٢٤/ ضع علامة صحيح أو خطأ أمام العبارات الآتية، مع التعليل:

(أ) رأى عبد الرحمن شكري أن لغة الشعر ينبغي أن تكون فخمة جليلة، ودعا إلى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة. (خطأ)

لغة الشعر عن عبد الرحمن شكري

١ – فخامة اللغة وجزالتها:

– ومن جوانب نظرية الشعر التي تطرق إليها شكري الصياغة اللغوية، فهو ممن ذهبوا إلى القول بأن لغة الشعر ينبغي أن تكون فخمة جليلة، ولا يعني ذلك أن تكون غريبة غير مألوفة.

فخامة اللغة لا تستلزم استخدام مفردات غريبة:

– وينعي على من يخلطون بين الفخامة وحسن الديباجة، وغرابة المفردات والألفاظ، في حين أن فخامة العبارة لا تستلزم استخدام مفردات غريبة، فقد يكون الشعر جَزِلًا فخمًا، ومع ذلك يخلو من الكلمات الغريبة، أو يقل وجودها فيه.

مثال: وأوضح دليل علي ذلك: المعلقات، فهي أسلس وأجزل شعر الجاهليين، باستثناء الغزل، وهي في الوقت ذاته أقل غرابة وتعقيدًا، وأفخم شعر الشريف الرضي ما لم يتكلف فيه الغريب. فإذا جئنا إلى شعر الحريري في (مقاماته) وجدناه حافلًا بالغريب، ولا يكسبه ذلك رونقًا وجمالًا بقدر ما يطبعه بطابع الثقل والتكلف.

٢ – رفضه تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة على أساس كثرة الاستعمال أو قلته:

– ويرفض شكري تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة على أساس كثرة الاستعمال وقلته، فالشريف: ما قل استعماله، والوضيع: ما كثر استعماله وتداولته الألسنة.

اللفظة الشعرية هي التي يستدعيها السياق/ ارتباط حسن الكلمة بموقعها من السياق:

– والرأي عنده أن الفيصل في الحكم على الكلمة بالشرف أو الوضاعة هو السياق، فاللفظة التي يستدعيها السياق هي اللفظة الشعرية، أيًّا كان مقامها من كثرة الاستعمال أو قلته، يقول شكري: "**فشرف الكلمة في دلالتها على المعنى، وفي وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر، لا في غرابتها، فلو كانت الكلمات وضيعة بأن تلوكها الألسن فيزري بها ذلك؛ لأزرى باللغة العربية أن لاكتها الألسن هذه العصور الطويلة**".

– ومما يشهد لذلك أننا نجد أجل الشعر قد كثر استعمال عباراته، كقول المتنبي:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه ... تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

(ب) أيد عبد الرحمن شكري التقليد السائد في القصيدة العربية من اعتبار البيت الشعري وحدة مستقلة. (خطأ)

إيمان شكري بوحدة العمل الشعري (البيت ليس وحدة مستقلة):

– يؤمن شكري بترابط العمل الشعري، وتماسك أبياته معنويًّا وفنيًّا، مخالفًا بذلك التقليد السائد الذي كان امتدادًا لما كانت عليه القصيدة العربية في عصورها الماضية، من اعتبار البيت وحدة مستقلة.

– خالف شكري عن ذلك، وذهب إلى أن قيمة البيت إنما هي في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل لها، ولا يصح أن يكون شاذًّا عن مكانه من القصيدة، بعيدًا عن موضوعها.

تشبيهه وحدة العمل الشعري باللوحة الفنية التي يبدعها النقاش:

– ويتجلى إيمانه بهذه الوحدة في تشبيهه لها باللوحة التي يبدعها النقاش، ويوزع فيها الأضواء بمقادير متناسقة. ويمضي شكري في تشبيهه هذا إلى مداه، فيقول: "**إن الشاعر الذي لا يُعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا، وكما أنه ينبغي للنقاش من أن يميز مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير**".

تأثر شكري في دعوته لوحدة القصيدة بابن طباطبا في القرن الرابع الهجري، وبمطران في العصر الحديث:

– ولسنا ندعي بهذا أن شكري كان سابقًا إلى الدعوة إلى وحدة العمل الشعري وتناسق بنائه، وإنما هي إشارة فحسب إلى ما أسهم به من أفكار أساسية في نظرية الشعر، بغض النظر عن مدى حظها من الطرافة والجدة.

– وإلا؛ فإن التشبيه السابق سبق أن استخدمه ابن طباطبا العلوي المتوفى في العقد الثالث من القرن الرابع الهجري.

– وفي العصر الحديث، وقبل أن يقول شكري مقالته السابقة، عبّر خليل مطران (١٨٧١- ١٩٤٩) عما يرى في القصيدة العربية من فقدان الترابط بين معانيها، والتلاحم بين أجزائها، وعدم وجود مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، على الرغم مما تشتمل عليه أحيانًا من معان سامية قيمة، تشبه ما يجتمع في المتاحف من نفائس، لكن بلا صلة ولا تسلسل.

س٢٥/ تشابه فكر جماعة الديوان مع فكر المدرسة الرومانتيكية في أوروبا بين الأصالة والتقليد. وضح القول في ذلك.

نفس إجابة السؤال رقم (١٧).

س٢٦/ ضع علامة صحيح أو خطأ أمام العبارات الآتية، مع التعليل:

(أ) جماعة الديوان اسم لجماعة من الشعراء اتفقوا فيما بينهم على إصدار ديوان يضم أعمالهم الشعرية (خطأ)

– شاعت هذه التسمية، ومثلها مدرسة الديوان، في أوساط الدارسين عَلَمًا على ثلاثة النقاد السابقين: شكري (١٨٨٦- ١٩٥٨)، والعقاد (١٨٨٩- ١٩٦٤)، والمازني (١٨٩٠- ١٩٤٩) نسبة إلى كتاب (الديوان) الذي أصدره العقاد والمازني.

– استهدف المؤلفان به:

١- تقويضَ الأوضاع الأدبية السائدة في ذلك الوقت.

٢- والدعوة إلى مذهب أدبي جديد.

– وقد كانا يعتزمان إصداره في عشرة أجزاء، إلا أنه لم يظهر منه إلا جزءاه؛ الأول والثاني فقط، عام ١٩٢١م.

– وقد اشتمل الجزءان على المقالات التي كتبها العقاد والمازني في الهجوم علي أهم رموز المذهب الأدبي السائد آنذاك، وهم: شوقي والمنفلوطي والرافعي.

(ب) وظيفة التشبيه الفنية عند العقاد تقف عن حدود المشابهة الحسية الظاهرة. (خطأ)

الوظيفة الفنية للتشبيه:

– يرى العقاد أن التصوير والوصف ليس **"من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر؛ وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس، كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه؛ بل المقصود أن تعلم أي شئ هي في النفس".**

انتقاد العقاد بعض تشبيهات شوقي في ضوء وظيفة التشبيه عنده:

– وعلى أساس هذا الفهم لوظيفة التشبيه في الشعر كان انتقاده لما جاء من بعض التشبيهات على لسان شوقي في رثاء الزعيم محمد فريد، وهي تشبيهات وقف فيها عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، كأنها مقصودة لذاتها وليست وسيلة إلى جلاء معنى، أو تقريب صورة، أو بث إحساس بذاته في نفس المتلقي.

مثال: ففي تشبيه (الهلال) قال ابن المعتز:

انظر إلى حسن هلال بدا … يهتك من أنواره الحِندسا

كمنجل قد صيغ من فضة … يحصد من زهر الدجى نرجسا

فشبهه بالمنجل الذي صيغ من فضة، وجعله يحصد النجوم، والنجوم نرجس، وهو تشبيه سقيم لا قيمة له، ومع ذلك اتكأ شوقي على هذا التشبيه ،فقال في قصيدته المشار إليها:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا … وتنحَّى لمنجل حصّاد

تلك حمراء في السماء، وهذا … أعوج النصل من مِراس الجلاد

فتراه جعل الهلال منجلًا يحصد الأعمار، فأخطأ حتى التشبيه الحسي، كما يقول العقاد؛ لأن الأعمار لا تُحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب، وإنما تُحصد أيضًا في سائر الأيام التي يتخذ فيها أشكالًا مختلفة.

– يقول العقاد مخاطبًا شوقي: **"فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يَشعُر بجوهر الأشياء لا من يُعدِّدُها ويحصي أشكالها وألوانها. وأنْ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؛ وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف عن لبابه، وصلة الحياة به.**

وليس هَمّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسُّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه.

وإذا كان كدُّك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن تذكر أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدلَ شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك.

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس.

وبقوة الشعور وتيقظه، وعمقه واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربًا مؤثرًا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النوَر نورًا، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع، فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه، فيزيد الموصوف وجودًا، إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسًا بوجوده".

س ٢٧/ من المقاييس المهمة التي نادى بها العقاد في دعوته إلى المذهب الجديد في الأدب والنقد (وحدة القصيدة) وضح مفهوم هذه الوحدة، ووجهة نظرك فيما يراه العقاد من افتقار شعر شوقي لهذه الوحدة، مع الاستشهاد لما تقول.

– أفاض العقاد في بيانه عن وحدة القصيدة، واسترسل في القول، وجاءت عبارته واضحة الدلالة على ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من تماسك أبياتها، وإحكام بنائها.

وصفه قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل بالتفكك، وغياب الوحدة فيها :

– وكانت قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتم والداني

هي التي أثارت هذا الموضوع، فقد وصفها العقاد بالتفكك، وأن ليس هناك من رباط بين أبياتها سوى اتفاقها في نسق واحد من الوزن والقافية، وفيما عدا ذلك قد يستقل البيت الواحد منها بمعناه، وقد يتفق بيتان أو عدة أبيات متوالية في معني آخر، وهكذا تتفرق أبيات القصيدة، وتصبح شتاتًا مُبدَّدًا، لا تنتظمه وحدة معنوية.

دليل تفكك القصيدة:

– وليس أدل على ذلك من أنه بوسعنا تقديمَ بعض أبياتها على بعضٍ، أو تأخير بعضها عن بعض؛ لأنه ليس بينها من الارتباط المعنوي ما يتطلب ترتيبها بشكل معين.

تشبيه القصيدة بالرمل المهيل:

– ويشبه العقاد هذا النمط من القصيدة بالرمل المهيل، لا يغير منه أن تجعل عالِيَه سافِلَه، أو وسطه في قمته، ورأى أن القصيدة المذكورة نموذج لذلك، فقدّم وأخَّر في أبياتها، ملتزمًا بعددها كله، وعلّق على ترتيبها الجديد، المخالف لترتيبها الأصلي عند شوقي، بأن القصيدة **"لم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت، وعادت أحسن نسقًا، وأقرب نظمًا".**

طبيعة الوحدة عند العقاد، ومفهومها :

أولا؛ تعبير العقاد الأول، في العشرينيات، عن طبيعة الوحدة ومفهومها (القصيدة كالجسم الحي):

– وفي مقدمة الحديث عن هذا العيب في شعر شوقي، كما يراه العقاد، جاءت الفقرة التي تحدد طبيعة الوحدة التي ينشدها في القصيدة، والتي ذاعت بعد ذلك باعتبارها من مُنجزات النقد العربي الحديث، وفيها يقول: **"إن القصيدة ينبغي أن تكون عملًا فنيًّا، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة؛ أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يُغني عنه غيره في موضعه إلا كما تُغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم، لكل حجرة مكانها وفائدتها وهندستها".**

ثانيا؛ تعبير العقاد الثاني، في أواخر الأربعينيات، عن طبيعة الوحدة ومفهومها (القصيدة بنية حية):

– وإذا كان التشبيه يعكس رأي العقاد حينذاك، أي في أوائل العشرينيات من القرن الماضي، فيما ينبغي أن تكون عليه وحدة القصيدة من صرامة؛ فقد تخفَّف منها بعد نُضج تجربته، وجاء تعبيره عنها في أواخر الأربعينيات في صيغة مرنة، يقول فيها: **"إن القصيدة بِنْية حية، وليست قطعًا متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعرٌ تُغيِّر أوضاع الأبيات فيه، ولا تحس منه ثمّ تغييرًا في قصد الشاعر ومعناه".**

موقفنا (صعوبة تحقيق الوحدة، بمعناها العضوي عند العقاد، في الشعر):

– والواقع أن وصف ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من ترابط وتماسك بالوحدة العضوية، على النحو الذي بينه العقاد، أمر بالغ الصعوبة، ولم يستطع هو شخصيًّا أن ينجزه في شعره، وأغرى ذلك بعضَ الدارسين بأن يفعل في إحدى قصائده ما فعله هو بقصيدة شوقي في رثاء مصطفي كامل، فقدم فيها وأخّر، دون أن يترتب على ذلك إخلال بالدلالة الشعرية.

– ولو أننا تأملنا الشعر العربي المعاصر لألفيناه كله أو معظمه من هذا الضرب الذي يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذي نادى به العقاد في أواخر العقد الثاني، وأوائل الثالث من القرن الماضي.

س ٢٨/ إلى أي حد ترتبط الحقيقة الشعرية بالحقيقة الواقعية في رأي العقاد؟

الشعر حقيقة الحقائق:

– شُغِل العقاد بقضية الحقيقة الشعرية: طبيعتها، ومدى ارتباطها بالحقيقة الواقعية في عالم الحواس، وكانت له رؤيته الخاصة النابعة كذلك من المفهوم الجديد الذي ارتضاه للشعر.

– وهو يعلن هنا أن **"الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول".**

استدراك:

ويستدرك بأن الشعر قد يخالف الحقيقة في صورته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها، ولا تخالف روحه روحها؛ لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس، والشعر إذا عبّر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى.

التعبير الشعري والتعبير عن الحقيقة:

– وسواء أكان التعبير الشعري بأسلوب التشبيه والاستعارة أم تعبيرًا مباشرًا، فهو في الحالتين يعبر عن الحقيقة، وإن بدا أن الأمر على خلاف الواقع.

١ – التعبير الشعري بأسلوبي التشبيه والاستعارة:

ويوضح العقاد ذلك في أسلوبي التشبيه والاستعارة، فيقول: **"فليس الجميل قمرًا، ولا الزئير رعدًا، ولا الكريم غيمًا، وليست الشمس منكورة لغياب الحبيب، ولا الليل منجابًا لحضوره، ولكننا إذا نظرنا إلى الواقع وجدنا أن الغبطة بالصورة الحسناء كالغبطة بالليلة القمراء، وأن الرهبة من زمجرة الأسود في غابها، كالرهبة من جلجلة الرعود في سحابها، وأن تجدد الروض بعد انهمال المطر، كتجدد الأمل بعد بلوغ الوطر، وأن الشمس إن كانت تشرق بعد نأي الحبيب فكأنها لا تشرق؛ لأن عين المحب لا تنظر إلى ما يجلوه نورها، وأن الليل إذا عسعس فما هو بساتر عن عين المحب منظرًا يشتاق رؤيته بعد أن يمتعه بوجه حبيبه، فإنما هو من الدنيا حسبه، وهو الضياء الذي يبصر به قلبه".**

٢ – التعبير الشعري بالأسلوب المباشر:

– ولا يختلف الأمر في الأسلوب المباشر عن ذلك، فالوصف الشعري مرتبط أيضًا بإحساس الشاعر وعاطفته، وتلك أسمى الحقائق وأنبلها، فهو قد يصف لحظةً ما بأنها طويلة، ويصفها مرة أخرى بأنها قصيرة، وهو على صواب في الحالتين، بحسب الخواطر والذكريات التي تصاحب تلك اللحظة في النفس.

– فليس من الخطأ إذن أن نقول في ليلة من ليالي اللقاء:

ليلة أسرعتَ وهل يبطئُ (م) السالك إلا في الحَرَّة العوجاء

ثم نقول في تلك الليلة بعينها، فضلا عن ليلة أخرى:

طالت ولا غرو، فالجنات خالدة وفي الوصال من الجنات ألوان

لأن مقياس الوقت في الإحساس، وفي الشعر الذي هو صورة من الإحساس، ليس هو الساعة المركبة من حديد ونحاس؛ وإنما هو النفس المركبة من خيال وتصور وشعور. وهذه النفس قد تنظر إلى العام فإذا هو لمحة للهفتها على فواته، وقد تنظر إلى

اللمحة فإذا هي سرمد، لازدحامها بالمنظر بعد المنظر، والخيال بعد الخيال، إلى غير نهاية يحدها الحس، ويقف عندها الاستحضار.

استجابة الشاعر لعواطفه لا تعني مخالفة الحقائق؛ العلمية والتاريخية:

– بيد أن استجابة الشاعر لخلجات نفسه ومشاعره، وتصويرها بما يراه معبرًا عنها، لا يعني مخالفة الحقائق العلمية الثابتة، أو الأخبار التاريخية الصحيحة، فهو ليس مطالبًا أصلًا، كما يقول العقاد، أن يقول لنا: إن (٥ + ٥ = ١٠)، ولكن هل من الضروري أن يقول: إن (٥ + ٥ = ٨ أو ١٢)؟.. وإذا لم يذكر الشاعر في قصيدة أن نابليون وُلِد في سنة ١٧٦٩م بجزيرة كورسيكا، فليس من يلومه على هذا الإهمال، ولكن هل لو ذكر أنه وُلِد في القرن الخامس للميلاد ببلاد اليابان، أتراه كان يسلم من اللوم لأنه ليس بالعالم الممحص للقضايا، ولا بالمؤرخ المحقق للأخبار والأقدار؟

س٢٩/ ماذا تعني المصطلحات الآتية عند العقاد: (الشعر المطبوع – شعر التقليد – الشعر العصري أو الجديد).

١ – الشعر المطبوع:

– الشعر المطبوع هو الذي يعبر عن ذات الشاعر، وأحاسيسه الخاصة، فهو (قطعة من النفس)، لهذا يكون أعمق تأثيرًا، وأغنى فائدة في حياة الفرد والمجتمع.

٢ – شعر التقليد:

– في حين أن شعر التقليد شعر لا ينبع من الذات، وإنما يحاكي الشاعر فيه غيره من الشعراء، ويقتفي آثارهم، فلا جدوى منه، ولا يتجاوز أثره القرطاس الذي يُكتب فيه، أو المنبر الذي يُلقى عليه، **"فشتان – كما يقول – بين كلامٍ هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طِرس".**

٣ – الشعر العصري أو الجديد / إحساس الشاعر بموضوعه هو مناط وصف الشعر بأنه قديم أو جديد

– يرفض العقاد وصف الشعر بأنه (عصري) أو (جديد) لمجرد حديثه عن بعض المخترعات الحديثة؛ كالقطار أو الطائرة مثلًا.
وفي المقابل يرفض أيضًا أن يوصف الشعر بأنه (قديم) لأنه يصف الإبل والصحراء، وما إليها مما يتصل بحياة العرب القدماء، أو كان من قبيل المديح والهجاء وغيرهما من الأغراض التقليدية الموروثة.

– وإنما مناط الأمر في هذا هو طبيعة إحساس الشاعر بموضوعه، وكيفية استجابته له، بغض النظر عن كونه من آثار القدماء أو ابتكار المحدثين، ومن ثم جاء قوله عن الشعر إنه: **"التعبير الجميل عن الشعور الصادق".**

– وطبقًا لمقولة العقاد هذه؛ يصدق الشعر على كل ما تحقق فيه المعيار السابق، وإن كان مديحًا أو هجاء، أو وصفا للإبل والأطلال، أما ما لم يتحقق فيه ذلك فليس بشعر، وإن كان قصة، أو وصف طبيعة، أو مخترع حديث.

س٣٠/ الأصالة في الإحساس والفكر والتعبير من المقاييس المهمة التي عنى بها العقاد في دعوته إلى المذهب الجديد في الأدب والنقد. ناقش الفكرة بالتفصيل، مستشهدًا لما تقول.

– والأصالة في الإحساس والفكر والتعبير مقياس آخر اعتدَّ به العقاد، ونحن نتبين ذلك فيما أخذه على شوقي من سقوطه في أَسْر التقليد لمن سبقه من الشعراء، واعتبار ذلك عيبًا ينتقص من شاعريته، فهذا العيب إذا تأملناه ليس إلا الوجه السلبي للأصالة التي نوهنا بها.

أمثلة لوقوع شوقي في التقليد، وغياب عنصر الأصالة عنده:

– ومن تلك الأبيات التي وصمها بالتقليد قوله في رثاء مصطفي كامل:

مثال (١):

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذكر للإنسان عمر ثان

فهو يراه مأخوذًا من قول المتنبي:

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته   ما قاته وفضول العيش أشغال

مثال (٢):

– ويمضي العقاد، فيذكر أبياتًا أخرى من قصيدة شوقي المشار إليها تنضح بالتقليد، لأبياتٍ قالها شعراء سابقون، كقوله:

لو كان يحمل في الجوانح ميت   حملوك في الأسماع والأجفان

فهو مأخوذ من قول شاعر من شعراء مصر الإسلامية، هو ابن النبيه:

دفنت في الترب، ولو أنصفوا   ما كنت إلا في صميم الفؤاد

– ويضيف العقاد إلى وصمة التقليد التي رمى بها بيت شوقي، وَصْمةً أخرى يصوغها بأسلوب ساخر لاذع، فيشير إلى أن معناه سخيف مرذول، شبيه بما تنظمه (عوالم) الأفراح في أغانيها، حين تقول: "أحطك في عيني يا سيدي واتكحل عليك!!".

س ٣١/ اكتب عن وجهة نظر العقاد في الموضوعات الشعرية، والأساس الذي اعتمد عليه، ومدى أصالته في ذلك.

دعوته لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات: / الإحساس بالشيء يجعله معنى شعريا:

– وبتأثير المفهوم العاطفي للشعر أيضًا تغيرت النظرة إلى الموضوعات الشعرية عند العقاد.

– فهو يرفض أن تكون هناك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية؛ الأولى: موضوعات فخمة جليلة، والأخرى: مبتذلة متدنية.

– ويرى أن المعول عليه في كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء، وفي ذلك يقول: **"إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى شعريًا تهتز له النفس، أو معنى زريًا تصدف عنه الأنظار، وتُعرض عنه الأسماع، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور".** ويستوي بعد ذلك أن يكون ذلك الشيء جليلًا مهيبًا، أو مألوفًا مبتذلًا، يقول: **"فليست الرياض وحدها، ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة، واستجاشة الخيال؛ وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخيَّر المستحضَر، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء".**

– ثم يحدد الموضوع الذي يصلح أن يكون مادة للشعر وفقًا للاعتبار السابق، فيقول: **" كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا - هو شعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة".**

المعول عليه في عملية الإبداع هو طاقة الخلق الشعري عند الشاعر ذاته:

– يستدير العقاد إلى الموضوع مرة أخرى، ويقلب النظر فيه؛ ليؤكد أن المعول عليه في العملية الإبداعية إنما هو طاقة الخلق الشعري عند الشاعر ذاته، ومدى ما تكون عليه من كفاءة واقتدار، فهي تتدفق بالشعر في أي موضوع يهتز له الشاعر، وتنفعل به نفسه، ولو كان تافهًا مبتذلًا، في حين يتعثر ضعيف الموهبة أمام أجل الموضوعات، وأعلاها شأنًا.

تأييد دعوته لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات بالتطبيق والممارسة العملية (عابر سبيل):

– ولم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات؛ وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعرًا في موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: (واجهات الدكاكين) و (عسكري المرور)، (الفنادق)، (بعد صلاة الجمعة)، (كواء الثياب)، (سلع الدكاكين)، (متسول)، وما إلى ذلك من موضوعات.

– وجمع عددًا غير قليل من تلك القصائد، ووضعها في ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالته، وهو (عابر سبيل)، فعابر السبيل

– كما يقول: **"يرى الشعر في كل مكان إذا أراد، يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم، وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تحسب من أدوات الفن والتخيل؛ لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيبًا في خواطر الناس".**

اختلاف النقاد والباحثين حول مصدر هذه الفكرة عند العقاد:

– إزاء هذا التوجه للعقاد في فتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات؛ أيًّا ما كانت تافهة أو مبتذلة، نتذكر ما قلناه سلفا من حرصه على أن تكون آراؤه خالصة النسب إليه، مهما بدا من شبه بينها وبين أفكار الآخرين.

– ولعل هذا سبب ما نراه من اختلاف بين النقاد والباحثين حول مصدر هذه الفكرة عنده:

١– تأثر العقاد بالمصادر العربية (التأثير العربي؛ ابن الرومي):

– فمن قائل بأنها ترجع إلى ابن الرومي، فهو الذي وجهه هذه الوجهة؛ إذ كان من شعرائه المفضلين، كما كان مفضلا عند صاحبه المازني أيضًا، ودفعهما الإعجابُ به إلى الكتابة عنه، وقد ضرب بسهم وافر في هذا النمط من المشاهدات اليومية العادية، أي شعر عابر سبيل، فقال فيها مقطوعات شعرية، كتلك التي قالها في (الخباز) و (الأحدب) وغيرهما.

٢– تأثر العقاد بالمصادر الأوروبية (التأثير الغربي؛ وردزورث/ توماس هاردي):

– ومن قائل بأن العقاد أخذ فكرة ديوانه من شاعرين؛

أحدهما: (وردزورث) في ديوان (قصائد غنائية)، حيث أكد في مقدمته حقيقةَ أن الشاعر إنسان يخاطب إنسانًا، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح، والقرب من لغة الحديث العادي. وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقًا صحيحًا، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعتها المألوفة، واختار شخصيات قصائده من بين سكان الريف البسطاء.

والثاني: توماس هاردي الذي كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعًا لقصائده، فنظم قصائد مثل: (في فندق **at an inn**) و(في غرفة الانتظار **in a waiting room**) و(منزلان **the two houses**) و(على محطة القطار **at the railway station**).

تعليقنا: اتساع دائرة تأثر العقاد وتعدد مصادره دليلُ أصالته الحقيقية، وتأكيد لشخصيته:

– ونحن نرى أن اتساع دائرة تأثر العقاد على هذا النحو، وتعدد خطوطها ومصادرها، إنما يؤكد غلبة عنصر الذاتية عنده، وطغيان شخصيته الفكرية على ما يُصب في وعيه من هنا أو هناك من ألوان المعارف والثقافات، فهو لا ينقاد لكل ما يأتيه؛ وإنما يتلقى ويهضم ويضيف، بحيث تجري الأفكار على قلمه في النهاية ممهورة بتوقيعه وحده، وتلك آية الأصالة الحقيقية.

س ٣٢/ يرى العقاد أن "الوصف الشعري مرتبط بإحساس الشاعر وعاطفته، وتلك أسمى الحقائق وأنبلها". ما مراده بهذه العبارة؟ وإلى أي حد يسوغ للشاعر عنده مخالفة الحقائق؟

– يرى العقاد أن التصوير والوصف ليس **"من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر؛ وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس، كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه؛ بل المقصود أن تعلم أي شئ هي في النفس".**

انتقاد العقاد بعض تشبيهات شوقي:

– وعلى أساس هذا الفهم لوظيفة التشبيه في الشعر كان انتقاده لما جاء من بعض التشبيهات على لسان شوقي في رثاء الزعيم محمد فريد، وهي تشبيهات وقف فيها عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، كأنها مقصودة لذاتها وليست وسيلة إلى جلاء معنى، أو تقريب صورة، أو بث إحساس بذاته في نفس المتلقي.

مثال:

ففي تشبيه (الهلال) قال ابن المعتز:

انظر إلى حسن هلال بدا ... يهتك من أنواره الحِندسا

كمنجل قد صيغ من فضة ... يحصد من زهر الدجي نرجسا

فشبهه بالمنجل الذي صيغ من فضة، وجعله يحصد النجوم، والنجوم نرجس، وهو تشبيه سقيم لا قيمة له، ومع ذلك اتكأ شوقي على هذا التشبيه ،فقال في قصيدته المشار إليها:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا ... وتنحّى لمنجل حصّاد

تلك حمراء في السماء، وهذا ... أعوج النصل من مِراس الجلاد

فتراه جعل الهلال منجلًا يحصد الأعمار، فأخطأ حتى التشبيه الحسي، كما يقول العقاد؛ لأن الأعمار لا تُحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب، وإنما تُحصد أيضًا في سائر الأيام التي يتخذ فيها أشكالًا مختلفة.

الشعر حقيقة الحقائق:

– وقد شُغِل العقاد بقضية الحقيقة الشعرية: طبيعتها ومدى ارتباطها بالحقيقة الواقعية في عالم الحواس، وكانت له رؤيته الخاصة النابعة كذلك من المفهوم الجديد الذي ارتضاه للشعر.

– وهو يعلن هنا أن **"الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول".**

التعبير الشعري والتعبير عن الحقيقة:

– وسواء أكان التعبير الشعري بأسلوب التشبيه والاستعارة أم تعبيرًا مباشرًا، فهو في الحالتين يعبر عن الحقيقة، وإن بدا أن الأمر على خلاف الواقع.

١ – التعبير الشعري بأسلوبي التشبيه والاستعارة:

ويوضح العقاد ذلك في أسلوبي التشبيه والاستعارة، فيقول: **"فليس الجميل قمرًا، ولا الزئير رعدًا، ولا الكريم غيمًا، وليست الشمس منكورة لغياب الحبيب، ولا الليل منجابًا لحضوره، ولكننا إذا نظرنا إلى الواقع وجدنا أن الغبطة بالصورة الحسناء كالغبطة بالليلة القمراء، وأن الرهبة من زمجرة الأسود في غابها، كالرهبة من جلجلة الرعود في سحابها، وأن تجدد الروض بعد انهمال المطر، كتجدد الأمل بعد بلوغ الوطر".**

٢ – التعبير الشعري بالأسلوب المباشر:

– ولا يختلف الأمر في الأسلوب المباشر عن ذلك، فالوصف الشعري مرتبط أيضًا بإحساس الشاعر وعاطفته، وتلك أسمى الحقائق وأنبلها، فهو قد يصف لحظةً ما بأنها طويلة، ويصفها مرة أخرى بأنها قصيرة، وهو على صواب في الحالتين، بحسب الخواطر والذكريات التي تصاحب تلك اللحظة في النفس.

– فليس من الخطأ إذن أن نقول في ليلة من ليالي اللقاء:

ليلةٌ أسرعتْ وهل يبطئُ (م) السالك إلا في الحَزَّة العوجاء

ثم نقول في تلك الليلة بعينها، فضلا عن ليلة أخرى:

طالت ولا غرو، فالجنات خالدة وفي الوصال من الجنات ألوان

لأن مقياس الوقت في الإحساس، وفي الشعر الذي هو صورة من الإحساس، ليس هو الساعة المركبة من حديد ونحاس؛ وإنما هو النفس المركبة من خيال وتصور وشعور. وهذه النفس قد تنظر إلى العام فإذا هو لمحة للهفتها على فواته، وقد تنظر إلى اللمحة فإذا هي سرمد، لازدحامها بالمنظر بعد المنظر، والخيال بعد الخيال، إلى غير نهاية يحدها الحس، ويقف عندها الاستحضار.

استجابة الشاعر لعواطفه لا تعني مخالفة الحقائق؛ العلمية والتاريخية:

– بيد أن استجابة الشاعر لخلجات نفسه ومشاعره، وتصويرها بما يراه معبرًا عنها، لا يعني مخالفة الحقائق العلمية الثابتة، أو الأخبار التاريخية الصحيحة، فهو ليس مطالبًا أصلًا، كما يقول العقاد، أن يقول لنا: إن (٥ + ٥ = ١٠)، ولكن هل من الضروري أن يقول: إن (٥ + ٥ = ٨ أو ١٢)؟.. وإذا لم يذكر الشاعر في قصيدة أن نابليون وَلِد في سنة ١٧٦٩م بجزيرة كورسيكا، فليس من يلومه على هذا الإهمال، ولكن هل لو ذكر أنه وُلِد في القرن الخامس للميلاد ببلاد اليابان، أتراه كان يسلم من اللوم لأنه ليس بالعالم الممحص للقضايا، ولا بالمؤرخ المحقق للأخبار والأقدار؟.

س ٣٣/ " فالوصف ليس من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر، وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والأحاسيس التي في النفس..... " من صاحب هذه العبارة؟ وماذا تعني؟ ثم اذكر مثالين من الشعر لم يتحقق فيهما هذا المطلب، وبيّن كيف كان ذلك.

(قائل العبارة: العقاد/ يتحدث عن الوظيفة الفنية للتشبيه الشعري)

الوظيفة الفنية للتصوير الشعري بأسلوبي التشبيه والاستعارة:

– يرى العقاد أن التصوير والوصف ليس **"من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر؛ وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس، كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه؛ بل المقصود أن تعلم أي شئ هي في النفس".**

انتقاد العقاد بعض تشبيهات شوقي في ضوء الوظيفة السابقة للتشبيه:

– وعلى أساس هذا الفهم لوظيفة التشبيه في الشعر كان انتقاده لما جاء من بعض التشبيهات على لسان شوقي في رثاء الزعيم محمد فريد، وهي تشبيهات وقف فيها عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، كأنها مقصودة لذاتها وليست وسيلة إلى جلاء معنى، أو تقريب صورة، أو بث إحساس بذاته في نفس المتلقي.

مثال١:

ففي تشبيه (الهلال) قال ابن المعتز:

انظر إلى حسن هلال بدا يهتك من أنواره الحِندسا

كمنجل قد صيغ من فضة يحصد من زهر الدجى نرجسا

فشبهه بالمنجل الذي صيغ من فضة، وجعله يحصد النجوم، والنجوم نرجس، وهو تشبيه سقيم لا قيمة له، ومع ذلك اتكأ شوقي على هذا التشبيه ،فقال في قصيدته المشار إليها:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا وتنحّى لمنجل حصّاد

تلك حمراء في السماء، وهذا أعوج النصل من مِراس الجلاد

فتراه جعل الهلال منجلًا يحصد الأعمار، فأخطأ حتى التشبيه الحسي، كما يقول العقاد؛ لأن الأعمار لا تُحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب، وإنما تُحصد أيضًا في سائر الأيام التي يتخذ فيها أشكالًا مختلفة.

مثال٢:

على أن هناك تشبيهًا آخر لشوقي، في القصيدة نفسها، احتذى فيه تشبيهًا سابقًا لأبي العتاهية، لكن تشبيه أبي العتاهية تشبيه حسن، وحين حاول شوقي أن يسمه بطابعه أساء إليه، أما هذا التشبيه لأبي العتاهية فهو قوله:

الناس في غفلاتهم ورحى المنية تطحن

– فهو يمثل فناء الأعمار بالطحن، ولا بأس بهذا التمثيل، واستعار للطحن رحى، وجعل المنية هي الطاحنة، فبلغ حدًّا لا يحتمل زيادة لمستزيد.

– ثم جاء شوقي فقال في القصيدة المشار إليها، بعد ذكر كرة الأرض:

والغبار الذي على صَفْحَتَيْها دوران الرحى على الأجساد

– فبنى تصويره على ما قدّمه أبو العتاهية، لكن عز عليه، كما يقول العقاد، ألا يكون لهذا الطحين غبار، وأن يكون الطحين كله غبارًا، وأن يكون الغبار هو دوران الرحى، وكل هذه تداعيات شكلية، لا تكشف معنى، ولا تستثير إحساسًا.

– يقول العقاد مخاطبًا شوقي: **"فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يَشْعُر بجوهر الأشياء لا من يُعدِّدُها ويحصي أشكالها وألوانها. وأنْ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؛ وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف عن لبابه، وصلة الحياة به.**

وإذا كان كذُلك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن تذكر أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدلَ شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك.

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس".

س ٣٤/ " إن إحساسنا بالشيء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى شعريًا تهتز له النفس..." من صاحب هذه العبارة؟ وماذا كان تأثيرها في موقف صاحبها من موضوعات الشعر؟ أجب بالتفصيل.

(قائل العبارة: العقاد/ يتحدث فيها عن الموضوع الشعري) نفس إجابة السؤال رقم (٣١)، باستثناء المصادر.

س ٣٥/ وجّه العقاد إلى شعر شوقي بعض الملاحظات النقدية. في أي كتاب وردت هذه الملاحظات النقدية؟ اختر اثنين منها مع التمثيل، وتوجيه رأي العقاد فيهما.

مآخذ العقاد على شعر شوقي:

أخذ العقاد في كتابه (الديوان) عدة مآخذ نقدية على شعر شوقي:

١- افتقاد شعر شوقي طابع شعر الشخصية. ٢- الوقوع في الإحالة. ٣- وقوفه عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة

٤- الولع بالأعراض دون الجواهر. ٥- مخالفة الواقع المحسوس. ٦- غياب الوحدة في القصيدة.

المأخذ الأول: وقوع شوقي في الإحالة:

- أخذ العقاد على شوقي وقوع الإحالة في شعره، ويعني بها: فساد المعنى، وهي ضروب متعددة، منها:

١- الاعتساف والشطط. ٢- المبالغة ومخالفة الحقائق. ٣- الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه.

الإحالة الوجه السلبي لمبدأ صحة المعنى:

- والواقع أن ما قلناه عن (التقليد) من أنه وجه سلبي لمبدأ إيجابي، يصدق على الإحالة أيضًا، فهي بمعناها السابق ليست إلا الوجه السلبي لمبدأ (صحة المعنى واستقامته)، فغياب هذا المبدأ يعني وقوع الإحالة في المعنى أو فساده، وذلك عيب من العيوب الأربعة التي رآها العقاد في شعر شوقي.

مثال:

- ومن أمثلة الإحالة في قصيدته التي قالها في رثاء مصطفي كامل قوله:

السكة الكبري حيال رباهما منكوسة الأعلام والقضبان

بيان وجه الإحالة:

١- فقضبان السكك الحديدية مطروحة على الأرض، وليست قائمة على أرجل حتى يمكن تنكيسها.

٢- على أنه لو صح تنكيسها، لما كان في ذلك من دلالة كبيرة على الحزن، **"إذ ما غَنَاء قول القائل في رثاء العظماء: إن الجدران أو العمد مثلًا نكّست رؤوسها لأجله؟".**

المأخذ الثاني: الولع بالأعراض دون الجواهر:

- أخذ العقاد على شوقي ولَعَهُ بالأعراض دون الجواهر.

مثال:

ومما ذكره مثالًا له من شعر شوقي في القصيدة نفسها قوله:

لفوك في علم البلاد منكسا جزع الهلال على فتى الفتيان

ما احمر من خجل ولا من ريبة لكنما يبكي بدمع قان

جوهر العلم وعرضه:

علم كل أمة رمز مجدها ووطنيتها، هذا هو جوهره، أما نسيجه ولونه فذلك هو العرض، وهذا هو ما يتعلق به شوقي في بيتيه السابقين.

انشغال شوقي بحمرة العلم وتلمسه أسبابها، وإغفاله معنى الرمز:

- فلم يأبه بمعنى الرمز في علم مصر الذي لُفّ به نعش مصطفي كامل، وإنما شغلته حمرة العلم، فراح يتلمس لها تعليلا يناسب الموقف، فزعم أنها نشأت من بكاء الهلال بدمع أحمر، فهو بكاء بالدم على موت زعيم الأمة وفقيدها العظيم.

- ويقسو العقاد على شوقي، إذ يقول:

١- "ومن الغباء العجيب أن يصف هذا الرجل راية حمراء ملفوفة على نعش بطل من أبطال الوطنية، فيسرع بنفي الخجل والريبة عن احمرارها، كأنها ملفوفة على نعش راقصة، يخشى أن يظن بها الناس الظنون، وهي بريئة عفة".

٢- "إذ ما الذي يُخْطِر على باله الخجلَ والريبةَ في هذا المقام، وهو يرثي الرجل الذي يخاطبه قائلًا:

إن كان للأخلاق ركن قائم في هذه الدنيا فأنت الباني

ولكنها الغباوة لا تعلم إذا بدأت أين تنتهي بصاحبها".

٣- "وليت شعر شوقي إذا كانت رايتنا كالراية الفرنسية، فماذا تراه كان يقول؟؟ أكان لا يرى للف النعش بها أي معنى لأنها لا تبكي بدمع أحمر؟؟".

س ٣٦/ رفض العقاد أن يكون للشعر موضوعات معينة يقال فيها. اشرح هذا الرأي، مبينًا المصادر التي يمكن أن تكون قد وجهته إلى ذلك.

نفس إجابة السؤال رقم (٣١).

س ٣٧/ رفض العقاد أن تكون هناك موضوعات شعرية وأخرى غير شعرية. اعرض وجهة نظره في هذا الشأن، مع التدليل على ما تقول.

نفس إجابة السؤال رقم (٣١)، باستثناء المصادر.

س ٣٨/ أثارت دعوة جماعة الديوان أن الشعر (وجدان) شبهةً، مؤداها: أن الشعر يخلو من الفكر، وقد نهض العقاد بتفنيد هذه الشبهة، فماذا كان رده عليها؟ أجب بالتفصيل.

ما نصيب الفكر في الشعر ودوره فيه؟

– وإذا كانت دعوة وردزورث إلي ربط الشعر بالعاطفة، قد أثارت بين مواطنيه وقرائه في انجلترا تساؤلًا حول نصيب الفكر في الشعر ودوره فيه؛ فإن هذه الدعوة نفسها التي تبنتها جماعة الديوان في مصر قد أثارت شبهة قريبة.

مبالغة بعض النقاد في ربط الشعر بالعاطفة، ونفيهم التفكير عن الشعر:

– إذ بالغ بعض الناس في الإيمان بها، حتي ذهبوا إلى القول بأن "الشعر وجدان"، وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر، وإلا قيل في شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان.

بيان جماعة الديوان موقفها من الفكر في الشعر:

– وكان على الذين يقودون دعوة التجديد أن يُجلوا حقيقة الموقف، وقد قدمنا رأي شكري في هذا الشأن، وإيمانه بأن الشعر عاطفة وفكر معًا.

– وبالمثل، كان رأي العقاد متفقًا، في مجمله، مع رأي صاحبه، لكنه تميز عنه باستفاضة القول، وبسط الحجة، والاعتماد على منطق العقل الذي لا يسع القارئ إلا التسليم به في أكثر الأحيان.

١ – تندره وسخريته من أصحاب المقولة السابقة، وتسفيه رأيهم:

– فهو يبدأ بالتندُّر على أصحاب المقولة السابقة، ويسفّه رأيهم قائلا: **"أي وجدان؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال، وهو ألزم سؤال. فالإنسان الهمجي له وجدان وله شعور، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان، وشعوره لا يرتقي إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل. والإنسان الصوفي له وجدان وشعور، ولكنه إذا عبّر عن وجدانه وشعوره؛ دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين".**

٢- الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير :

- ثم يدلف إلى التفكير، فيراه أمرًا جوهريًّا في الإنسان، ويشير إلى أن الحقيقة التي لا مراء فيها **"أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير"**.

- يشهد لذلك أدب الفحول من شعراء الأمم المختلفة، أمثال: شكسبير في الإنجليزية، وجوته في الألمانية، والخيام في الفارسية، وأبي الطيب المتنبي في العربية. بل إنه يقول عن رباعيات الخيام: "إنها يصح أن تسمى (فكر الخيام)؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة أو خلاصة أفكار، ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين".

- وشعر المتنبي خير نموذج لذلك في العربية، فليس في قصائده قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهمل الفكر فيها، وإنها وجدان بغير تفكير. وكثيرًا ما يصوغ قضية من القضايا في بيت واحد أو بيتين، كما في قوله:

وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا

وقوله:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

٣- تقريره بعض الحقائق الخاصة بملكتي التفكير والإحساس عند الإنسان:

- وينتهي العقاد في هذا الصدد إلى تقرير بعض الحقائق الخاصة بملكتي التفكير والإحساس عند الإنسان.

(أ) التفكير والإحساس جزء من طبيعة الإنسان وتكوينه:

- فكلتاهما جزء من طبيعته وتكوينه.

(ب) اختلاف حظ الناس من ملكتي التفكير والإحساس:

- وليس حظه من كل منهما واحدًا عند كل الناس، إلا أن نقص إحداهما لا يكون لحساب الأخرى، فنقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان، وزيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة.

(ج) العلاقة بين الفكر والإحساس علاقة مطردة، زيادة ونقصانًا:

- ومن جهة أخرى، قد "ينقص فكر الإنسان، وينقص حسه على السواء".

(د) امتزاج عمل ملكتي الفكر والشعور، وتشابكهما في نفس الإنسان:

- وهنا تأتي حقيقة أخرى، أسس عليها العقاد حجته في تأكيد دور الفكر في الشعر، وتكمن في امتزاج عمل الملكتين، وتشابكهما في نفس الإنسان، **"وتلك مزية من مزاياه، فهو دائمًا يحس حين يفكر، ويفكر حين يحس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه"**.

(هـ) اقتران الشعر بالفلسفة في ضرورة الفكر والخيال والعاطفة قي كل منهما، مع اختلاف في النسب بينهما:

- بل إن العقاد تقدَّم إلى ما هو أبعد من ذلك، إذ قرن الشعر بالفلسفة في ضرورة الفكر، والخيال، والعاطفة لكل منهما، مع اختلاف في النسب، وتغاير في المقادير، **"فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف"**.

٤- الفيلسوف الحق شاعرًا، والشاعر العظيم فيلسوفًا :

- يقول العقاد: **"فلا نعلم فيلسوفًا واحدًا حقيقيًا بهذا الاسم كان خِلْوًا من السليقة الشعرية، ولا شاعرًا واحدًا يوصف بالعظمة كان خِلْوًا من الفكر الفلسفي. وكيف يتأتَّى أن تُعطَّل وظيفة الفكر في نفس إنسانٍ كبير القلب، متيقظ الخاطر، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم؟!"**.

٥- الشعراء هم رواد النهضة الفكرية، وأئمة المذاهب:

– يقول العقاد: "**إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية، ورسل الحقائق والمذاهب في كل عصر نبغوا فيه**".

٦- وصفه المتنبي بشاعر العربية الأعظم، في ضوء إيمانه بأهمية الفكر في تكوين الشاعر العظيم:

– وإيمانًا من العقاد بأهمية الفكر في تكوين الشاعر العظيم – إلى جانب دقة الشعور، ولمح الخيال بالطبع – جاء وصفه للمتنبي بأنه من شعراء العربية العظام.

– والشاعر العظيم عنده هو الذي "تتجلى في شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يُستخلص من مجموع كلامه فلسفة للحياة، ومذهبٌ في حقائقها وفروضها، أيًّا كان هذا المذهب، وأيًّا كانت الغاية الملحوظة فيه".

– "فإذا جمع الشاعر بين الأمرين، أي إذا رسم لنا صورة كاملة للطبيعة، وشرع لنا مذهبًا خاصًّا في الحياة؛ فذلك هو الشاعر الأعظم، الذي ندر أن يجود الزمان بمثله، ولا يكاد عدد هذا النوع من الشعراء في جميع الأمم يبلغ أصابع اليدين".

س ٣٩ / اكتسب الوصف الشعري المتمثل في التشبيه قيمةً فنيةً كبيرةً عند جماعة الديوان. اكتب في ذلك، مع الاستشهاد.

عناصر الإجابة:

أولًا؛ التصوير الشعري عند عبد الرحمن شكري: انظر إجابة السؤال رقم (٢٣) مع تأكيد عنصر رقم (٢) في الإجابة.

ثانيًا؛ التصوير الشعري عند العقاد: انظر إجابة السؤال رقم (٣٣).

س ٤٠ / بين الصواب من الخطأ في العبارات الآتية، مع التعليل:
(أ) ديوان (عابر سبيل) للعقاد يضم قصائد له تتحدث عن موضوعات فخمة جليلة. (خطأ)

دعوة العقاد إلى فتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات

– رفض العقاد أن تكون هناك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية؛ الأولى: موضوعات فخمة جليلة، والأخرى: مبتذلة متدنية.

– ويرى أن المعول عليه في كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء، ويستوي بعد ذلك أن يكون ذلك الشيء جليلًا مهيبًا، أو مألوفًا مبتذلًا.

– ثم يحدد الموضوع الذي يصلح أن يكون مادة للشعر وفقًا للاعتبار السابق، فيقول: "**كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا – هو شعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة**".

تأييد دعوته لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات بالتطبيق والممارسة العملية (عابر سبيل):

– ولم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات؛ وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعرًا في موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: (واجهات الدكاكين) و (عسكري المرور)، (الفنادق)، (بعد صلاة الجمعة)، (كواء الثياب)، (سلع الدكاكين)، (متسول)، وما إلى ذلك من موضوعات.

– وجمع عددًا غير قليل من تلك القصائد، ووضعها في ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالته، وهو (عابر سبيل)، فعابر السبيل
– كما يقول: **"يرى الشعر في كل مكان إذا أراد، يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم، وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تحسب من أدوات الفن والتخيل؛ لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيبًا في خواطر الناس".**

(ب) دعا العقاد إلى وحدة القصيدة، ولكنه لم يستخدم في حديثه عنها مصطلح الوحدة العضوية. (صحيح)

– فالعقاد، في حديثه عن مفهوم الوحدة التي ينشدها في القصيدة العربية، لم يستخدم مصطلح (الوحدة العضوية) الذي غدا عملة متداولة في النقد العربي منذ منتصف القرن الماضي تقريبًا؛ وإنما الذي جرى به قلمه في كتاب الديوان عبارتان اثنتان؛ هما: (الوحدة الفنية) و(الوحدة المعنوية).
– وليس من المعروف على وجه اليقين أول من صَكَّ عبارة الوحدة العضوية، وإن كنا نرى أن تشبيه العقاد السابق للقصيدة بالجسم ذي الأعضاء، التي لا يُغني بعضها عن بعض، أسهم في توليده وصياغته.

س ٤١/ "القصيدة ينبغي أن تكون عملًا فنيًا، يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه..." من قائل هذه العبارة؟ وماذا تعني؟ وما موقف النقاد القدامى والمحدثين من هذه القضية؟

(قائل العبارة: العقاد/ يتحدث فيها عن وحدة القصيدة)

وصف العقاد قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل بالتفكك، وغياب الوحدة فيها :

– وكانت قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتم والداني

هي التي أثارت هذا الموضوع، فقد وصفها العقاد بالتفكك، وأن ليس هناك من رباط بين أبياتها سوى اتفاقها في نسق واحد من الوزن والقافية، وفيما عدا ذلك قد يستقل البيت الواحد منها بمعناه، وقد يتفق بيتان أو عدة أبيات متوالية في معني آخر، وهكذا تتفرق أبيات القصيدة، وتصبح شتاتًا مُبدَّدًا، لا تنتظمه وحدة معنوية.

دليل تفكك القصيدة:

– وليس أدل على ذلك من أنه بوسعنا تقديمَ بعض أبياتها على بعضٍ، أو تأخير بعضها عن بعض؛ لأنه ليس بينها من الارتباط المعنوي ما يتطلب ترتيبها بشكل معين.

تشبيه العقاد القصيدة بالرمل المهيل:

– ويشبه العقاد هذا النمط من القصيدة بالرمل المهيل، لا يغير منه أن تجعل عاليَه سافِلَه، أو وسطه في قمته، ورأى أن القصيدة المذكورة نموذج لذلك، فقدّم وأخَّر في أبياتها، ملتزمًا بعددها كله، وعلّق على ترتيبها الجديد، المخالف لترتيبها الأصلي عند شوقي، بأن القصيدة **"لم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت، وعادت أحسن نسقًا، وأقرب نظمًا".**

طبيعة الوحدة عند العقاد، ومفهومها :

– وفي مقدمة الحديث عن هذا العيب في شعر شوقي، كما يراه العقاد، جاءت الفقرة التي تحدد طبيعة الوحدة التي ينشدها في القصيدة، والتي ذاعت بعد ذلك باعتبارها من مُنجزات النقد العربي الحديث، وفيها يقول: "**إن القصيدة ينبغي أن تكون عملًا فنيًا، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة؛ أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يُغني عنه غيره في موضعه إلا كما تُغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم، لكل حجرة مكانها وفائدتها وهندستها**".

موقف النقاد القدامى من وحدة القصيدة:

١ – تعبير ابن طباطبا عن وحدة القصيدة:

– ومن جهة أخرى، نرى لابن طباطبا العلوي، من نقاد القرن الرابع الهجري (ت ٣٢٢هـ)، عبارة دالة في هذا الشأن، يقول فيها: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها".

٢ – تعبير الحاتمي عن وحدة القصيدة (استخدام الحاتمي تشبيه العقاد نفسه):

– بل إن الحاتمي، وهو من نقاد القرن الرابع أيضًا (توفي عام ٣٨٨هـ)، قال كلامًا مدهشًا في هذا الموضوع، حتى لنظن ظنًّا أقرب إلى اليقين أن العقاد قرأه واطلع عليه، فهو قد استخدم التشبيه نفسه الذي استخدمه العقاد، إذ قال: "فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب؛ غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله".

موقف النقاد المعاصرين من وحدة القصيدة بالمفهوم العضوي عند العقاد:

١ – موقفنا (غياب الوحدة العضوية، بمعناها عند العقاد، في شعره):

– والواقع أن وصف ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من ترابط وتماسك بالوحدة العضوية، على النحو الذي بينه العقاد، أمر بالغ الصعوبة، ولم يستطع هو شخصيًّا أن ينجزه في شعره، وأغرى ذلك بعضَ الدارسين بأن يفعل في إحدى قصائده ما فعله هو بقصيدة شوقي في رثاء مصطفي كامل، فقدم فيها وأخّر، دون أن يترتب على ذلك إخلال بالدلالة الشعرية.

– ولو أننا تأملنا الشعر العربي المعاصر لألفيناه كله أو معظمه من هذا الضرب الذي يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذي نادى به العقاد في أواخر العقد الثاني، وأوائل الثالث من القرن الماضي.

٢ – موقف محمد مندور (تعذر تحقيق الوحدة العضوية في الشعر الغنائي، وتحققها في الشعر المسرحي):

– ودعا ذلك محمد مندور إلى القول بتعذر وجود الوحدة العضوية في الشعر الغنائي الخالص، الذي يقوم علي تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وإنما تتحقق في القصائد ذات الموضوع، الذي له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعًا لقصيدته؛ قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه.

٣ – موقف غنيمي هلال (تحقق الوحدة العضوية في الشعر الغنائي والمسرحي، لكنها في المسرحي أوضح وأرسخ):

– ويتفق غنيمي هلال مع مندور في تحقيق الوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم، ويختلف معه فيما يتعلق بالشعر الغنائي؛ فهو يرى أن الوحدة العضوية تتحقق فيه أيضًا مع شيء من الاختلاف، فهي في الشعر المسرحي والملحمي أرسخ، ومقاييسها أوضح، "لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية، وأثر ذلك في نفسية الأشخاص، وتوالي الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظرًا مسرحيًّا إلى غير مكانه، أو جزءًا من الملحمة إلى غير موضعه؛ انهار العمل الفني من أساسه.

أما وحدة القصيدة، فمقياسها ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية"، وذلك أمر يحتمل قدرًا غير قليل من المرونة.

اعتراف غنيمي هلال بخلخلة الوحدة العضوية في الشعر الغنائي:

– على أن غنيمي هلال ما لَبِث أن اعترف بخلخلة هذه الوحدة في الشعر الغنائي أيضًا:

١– إما بغيابها تمامًا كما هو الحال في الشعر الرمزي؛ إذ ينتقل الشعراء الرمزيون أحيانًا في قاصائدهم من فكرة إلى فكرة، علي أساس الإحساس والشعور النفسي، مع ضعف الرابطة المنطقية.

٢– وإما بتساوي أجزاء القصيدة، أو تقاربها في بث الإحساس أو المعنى الذي يراد بثه فيها، بحيث لو قدمت بعض الأبيات على بعض لم تختل وحدة البناء الشعري فيها.

س ٤٢/ أخذ العقاد على شوقي، في رثاء الزعيم محمد فريد، قوله:

تطلع الشمس حين تطلع صبحا ... وتنحى منجل حصاد

تلك حمراء في السماء، وهذا ... أعوج النصل من مراس الجلاد

ما وجه المؤاخذة؟ وتحت أي العيوب صنفها العقاد؟

(وجه المؤاخذة وقوف شوقي في تشبيهه السابق عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، وصنفها العقاد تحت عيب التقليد، الذي هو الوجه السلبي لمبدأ الأصالة في الإحساس والفكر والتعبير)

الوظيفة الفنية للتصوير الشعري بأسلوب التشبيه:

– يرى العقاد أن التصوير والوصف ليس **"من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر؛ وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس، كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه؛ بل المقصود أن تعلم أي شئ هي في النفس".**

– وعلى أساس هذا الفهم لوظيفة التشبيه في الشعر كان انتقاده لما جاء من بعض التشبيهات على لسان شوقي في رثاء الزعيم محمد فريد، وهي تشبيهات وقف فيها عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، كأنها مقصودة لذاتها وليست وسيلة إلى جلاء معنى، أو تقريب صورة، أو بث إحساس بذاته في نفس المتلقي.

– فقد كان المفهوم البلاغي التقليدي للتشبيه، بآلياته الجامدة والزائفة أحيانًا، هي التي لها الغلبة والسلطان في الشعر ونقده حتى ذلك الوقت، ولم يكن ذلك، في الواقع، من اختراع شوقي؛ بل كان امتدادًا لنهج شعري قديم.

مثال:

ففي تشبيه (الهلال) قال ابن المعتز:

انظر إلى حسن هلال بدا ... يهتك من أنواره الحِندسا

كمنجل قد صيغ من فضة ... يحصد من زهر الدجي نرجسا

فشبهه بالمنجل الذي صيغ من فضة، وجعله يحصد النجوم، والنجوم نرجس، وهو تشبيه سقيم لا قيمة له، ومع ذلك اتكأ شوقي على هذا التشبيه، فقال في قصيدته المشار إليها:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا ... وتنحّى لمنجل حصّاد

تلك حمراء في السماء، وهذا ... أعوج النصل من مِراس الجلاد

فتراه جعل الهلال منجلًا يحصد الأعمار، فأخطأ حتى التشبيه الحسي، كما يقول العقاد؛ لأن الأعمار لا تُحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب، وإنما تُحصد أيضًا في سائر الأيام التي يتخذ فيها أشكالًا مختلفة.

س ٤٣/ " فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه...". من صاحب هذه العبارة؟ وإلى أي حد تصدق دلالتها على الشعر العربي؟

(قائل العبارة: العقاد/ يتحدث فيها عن وحدة القصيدة)

موقف النقاد المعاصرين من وحدة القصيدة بالمفهوم العضوي عند العقاد:

١- موقفنا (غياب الوحدة العضوية، بمعناها عند العقاد، في شعره):

- والواقع أن وصف ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من ترابط وتماسك بالوحدة العضوية، على النحو الذي بينه العقاد، أمر بالغ الصعوبة، ولم يستطع هو شخصيًّا أن ينجزه في شعره، وأغرى ذلك بعضَ الدارسين بأن يفعل في إحدى قصائده ما فعله هو بقصيدة شوقي في رثاء مصطفي كامل، فقدم فيها وأخّر، دون أن يترتب على ذلك إخلال بالدلالة الشعرية.

- ولو أننا تأملنا الشعر العربي المعاصر لألفيناه كله أو معظمه من هذا الضرب الذي يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذي نادى به العقاد في أواخر العقد الثاني، وأوائل الثالث من القرن الماضي.

٢- موقف محمد مندور (تعذر تحقيق الوحدة العضوية في الشعر الغنائي، وتحققها في الشعر المسرحي):

- ودعا ذلك محمد مندور إلى القول بتعذر وجود الوحدة العضوية في الشعر الغنائي الخالص، الذي يقوم علي تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وإنما تتحقق في القصائد ذات الموضوع، الذي له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعًا لقصيدته؛ قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه.

٣- موقف غنيمي هلال (تحقق الوحدة العضوية في الشعر الغنائي والمسرحي، لكنها في المسرحي أوضح وأرسخ):

- ويتفق غنيمي هلال مع مندور في تحقيق الوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم، ويختلف معه فيما يتعلق بالشعر الغنائي؛ فهو يرى أن الوحدة العضوية تتحقق فيه أيضًا مع شيء من الاختلاف، فهي في الشعر المسرحي والملحمي أرسخ، ومقاييسها أوضح، "لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية، وأثر ذلك في نفسية الأشخاص، وتوالي الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظرًا مسرحيًّا إلى غير مكانه، أو جزءًا من الملحمة إلى غير موضعه؛ انهار العمل الفني من أساسه. أما وحدة القصيدة، فمقياسها ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية"، وذلك أمر يحتمل قدرًا غير قليل من المرونة.

اعتراف غنيمي هلال بخلخلة الوحدة العضوية في الشعر الغنائي:

- على أن غنيمي هلال ما لَبِث أن اعترف بخلخلة هذه الوحدة في الشعر الغنائي أيضًا:

١- إما بغيابها تمامًا كما هو الحال في الشعر الرمزي؛ إذ ينتقل الشعراء الرمزيون أحيانًا في قاصائدهم من فكرة إلى فكرة، علي أساس الإحساس والشعور النفسي، مع ضعف الرابطة المنطقية.

٢- وإما بتساوي أجزاء القصيدة، أو تقاربها في بث الإحساس أو المعنى الذي يراد بثه فيها، بحيث لو قدمت بعض الأبيات على بعض لم تختل وحدة البناء الشعري فيها.

س ٤٤/ للعقاد رأي خاص في موضوعات الشعر. وضح هذا الرأي، مبينًا إلى أي حد كان له صداه في شعره.

دعوته لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات:

– رفض العقاد أن تكون هناك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية؛ الأولى: موضوعات فخمة جليلة، والأخرى: مبتذلة متدنية.

الإحساس بالشيء يجعله معنى شعريا :

– ويرى أن المعول عليه في كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء، وفي ذلك يقول: **"إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى شعريًّا تهتز له النفس، أو معنى زريًّا تصدف عنه الأنظار، وتُعرض عنه الأسماع، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور".** ويستوي بعد ذلك أن يكون ذلك الشيء جليلًا مهيبًا، أو مألوفًا مبتذلًا، يقول: **"فليست الرياض وحدها، ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة، واستجاشة الخيال؛ وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخيَّر المستحضَر، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء".**

– ثم يحدد الموضوع الذي يصلح أن يكون مادة للشعر وفقًا للاعتبار السابق، فيقول: **" كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا - هو شعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة".**

المعول عليه في عملية الإبداع هو طاقة الخلق الشعري عند الشاعر ذاته:

– يستدير العقاد إلى الموضوع مرة أخرى، ويقلب النظر فيه؛ ليؤكد أن المعول عليه في العملية الإبداعية إنما هو طاقة الخلق الشعري عند الشاعر ذاته، ومدى ما تكون عليه من كفاءة واقتدار، فهي تتدفق بالشعر في أي موضوع يهتز له الشاعر، وتنفعل به نفسه، ولو كان تافهًا مبتذلًا، في حين يتعثر ضعيف الموهبة أمام أجل الموضوعات، وأعلاها شأنًا.

– ويؤكد العقاد هذا المعنى بمثال يسوقه من واقع الحياة، إذ يقول: **"والجائع السليم الذي يزدرد الرغيف القَفار يحس في أكله من اللذة والاشتهاء ما لا يحسه من يجلس إلى المائدة الفاخرة، وهو متخوم أو ممعود، وإنما اختلفت الرغبة، واختلف الاشتهاء، فاختلف الذوق والشعور".**

تأييد دعوته لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات بالتطبيق والممارسة العملية (عابر سبيل):

– ولم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات؛ وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعرًا في موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: (واجهات الدكاكين) و (عسكري المرور)، (الفنادق)، (بعد صلاة الجمعة)، (كواء الثياب)، (سلع الدكاكين)، (متسول)، وما إلى ذلك من موضوعات.

– وجمع عددًا غير قليل من تلك القصائد، ووضعها في ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالته، وهو (عابر سبيل)، فعابر السبيل

– كما يقول: **"يرى الشعر في كل مكان إذا أراد، يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم، وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تحسب من أدوات الفن والتخيل؛ لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيبًا في خواطر الناس".**

س ٤٥ / أنكر العقاد أن يكون للشعر موضوعات بعينها ينظم فيها الشاعر. اعرض هذا الرأي، مع بيان ما يعول عليه العقاد في عملية الإبداع الشعري.

نفس إجابة السؤال رقم (٤٤) باستثناء العنصر الأخير منه.

س٤٦/ "الشعر قيمة إنسانية، وليس قيمة لسانية..." من قائل هذه العبارة؟ وماذا تعني؟ وما رأيك فيها؟

(قائل العبارة: العقاد، ويعني بها: أن الشعر لا يختص بلغة دون غيرها، فهو ليس قيمة لسانية، وإنما يختص بالتعبير عن الإنسان أيًا كانت لغته، فهو قيمة إنسانية).

– وقد جعل العقاد هذا المقياس أول مقاييس ثلاثة عامة يقيس بها الشعر.

ترجمة القصيدة لا تفقدها شيئا من مزاياها الشعرية:

– وتأسيسًا على هذا المعيار يقول العقاد: **"فإذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة، وإذا تُرجمت القصيدة المطبوعة (أي الصادرة عن طبع وموهبة شعرية) لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة، إلا على فرضٍ واحدٍ، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه، ولكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة، كما نرى في ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام".**

تعليقنا: بناء العبارة في لغة ما قد يكون له خصوصية في تشكيل الدلالة:

– وبقدر ما نسلم بهذه الحقيقة، نشير إلى أن العقاد يكاد يقتصر في هذا المقياس على الدلالة المعنوية وحدها، مُغفلًا في الوقت نفسه حقيقة أخرى، مؤداها: أن بناء العبارة في لغة ما قد يكون له خصوصية في تشكيل الدلالة، على نحوٍ لا يتأتَّى مثلها في اللغة المترجم إليها.

س٤٧/ انسب المقولات النقدية الآتية إلى أصحابها، ثم بيّن في إيجاز ما تطرحه من قضايا:

(أ) "إنما الشاعر من يَشْعر ويُشْعر".

(قائل العبارة: العقاد، في كتابه: خلاصة اليومية)

١ – تعريف الشاعر عند العقاد (الشاعر من يَشعر ويُشعر):

يقول العقاد: **"فليس الشاعر إذن من يأتي بكلام موزون مقفى فحسب، ذلك ناظم أو غير ناثر، وليس هو الذي يستخدم ألفاظًا جزلة وعبارات فخمة، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس هو الذي يأتي ببرائع المجازات وبعيد التصورات، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال، إنما الشاعر من يَشْعر ويُشْعر".**

– قال العقاد ذلك في كتاب من أوائل كتبه، وهو (خلاصة اليومية) الذي صدر سنة ١٩١٢م، ثم أعاده مرة أخرى بعد أكثر من ثلاثين عامًا في مقال له بعنوان: (معراج الشعر).

٢ – تأثر العقاد الواعي الرشيد بالرومانتيكية في تعريفه للشعر والشاعر، بما يؤكد أصالته في التفكير والنظر:

– ففي تعريف العقاد السابق للشاعر، نرى أنه إذا كان قد اتفق مع زميليه؛ شكري والمازني، في صدور الشعر عن العاطفة والشعور، متأثرًا في ذلك مثلهم بما قال الرومانتيكيون الإنجليز وغيرهم؛ فإنه لم يقتف خطا وردزورث مثلما فعل شكري، الذي توشك عبارته في هذا الصدد أن تكون ترديدًا لما قال وردزورث.

– وإنما نرى العقاد ينهج نهجًا مستقلًا، يؤكد أصالته في التفكير والنظر؛ ففي حديثه عن هذا المعنى يرد كلمة (الشاعر) في العربية إلى دلالتها المعجمية التي تشترك فيها مع الشعور، وهو أمر انفردت به العربية بين لغات العالم.

(ب) "فشتان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طِرس".

(قائل العبارة: العقاد، في مقدمته للجزء الثاني من ديوان شكري: لآلىء الأفكار)

الفرق بين نوعين من الشعر؛ شعر الطبع وشعر التقليد:

يرى العقاد أن الشعر: **"هو ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها"**. وفي ضوء هذا المفهوم للشعر، فرّق بين نوعين من الشعر:

١ – الشعر المطبوع:

– فالشعر المطبوع: هو الذي يعبر عن ذات الشاعر، وأحاسيسه الخاصة، فهو (قطعة من النفس)، لهذا يكون أعمق تأثيرًا، وأغنى فائدة في حياة الفرد والمجتمع.

٢ – شعر التقليد:

– في حين أن شعر التقليد شعر لا ينبع من الذات، وإنما يحاكي الشاعر فيه غيره من الشعراء، ويقتفي آثارهم، فلا جدوى منه، ولا يتجاوز أثره القرطاس الذي يُكتب فيه، أو المنبر الذي يُلقى عليه، **"فشتان – كما يقول – بين كلامٍ هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طِرس"**.

(ج) "الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية".

(قائل العبارة: وردزورث، في مقدمته الأولى لديوانه: قصائد قصصية غنائية).

مفهوم الشعر عند وردزورث:

– ذكر وردزورث في مقدمته الأولى لديوانه قصائد قصصية غنائية أن **(الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية)**، وعلى أساس هذه الفكرة بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته.

– فذات الشاعر هي النبع الذي يتدفق منه شعره، حاملًا كل عواطفه وأحاسيسه الخاصة، وما يموج في أعماقه من خواطر، وإذا بدا في القصيدة مظاهر من العالم الخارجي؛ فليست على النحو الذي هي عليه في الواقع، فقد تحولت تمامًا بمشاعر الشاعر وعمليات ذهنه من الواقع إلى الشعر، وفي هذا **يقول وردزورث: "إن الشعر ينبثق، كما ينبغي أن يكون، من روح الإنسان، ناقلًا طاقاته الخلاقة إلى صور من العالم الخارجي"**.

– كان هذا المفهوم الجديد للشعر انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية، فتراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، فأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.

(د) "الشعر ليس تعبيرًا عن العواطف، ولكنه هروب منها، وهو ليس تعبيرًا عن الشخصية، وإنما هو هروب منها".

(قائل العبارة: ت.س إليوت، في كتابه: الغابة المقدسة/ أو مقالته: التقاليد والموهبة الفنية)

رفض النظرية الرومانتيكية:

– أعلن إليوت رفضه للنظرية الرومانتيكية، في مقالاته النقدية المبكرة التي نشرها في بعض الصحف الأدبية ما بين عامي ١٩١٧–١٩٢٠، ثم جمعها في كتاب واحد باسم (الغابة المقدسة **the scared wood**)، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٠م، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٢٨.

١ – الشعر عند إليوت ليس تعبيرا عن العاطفة، وإنما هو هروب منها:

– في تلك المقالات، وبخاصة مقالته عن (التقاليد والموهبة الفردية)، أنكر إليوت ما ذهبت إليه الرومانتيكية من أن الشعر تعبير عن عواطف الشاعر.

– وأوضح ذلك بأن الشاعر لا يكون مُمتعًا، أو مثيرًا للإعجاب بعواطفه الشخصية التي أثارتها أحداث معينة في حياته؛ فعواطفه الخاصة قد تكون ساذجة، أو فِجَّة، أو مسطحة، في حين أن العاطفة في شعره تكون في غاية التعقيد.

٢ – الشعر ليس استعادة للعاطفة في حالة الهدوء:

– ويخلص إليوت إلى أن العبارة القائلة "عاطفة تستعاد في حالة هدوء"، وهي العبارة التي جرت على لسان وردزورث كما أشرنا من قبل، قد جانبها الصواب.

– فليس في الشعر عاطفة، وليس هناك استعادة لها، وإنما الشعر تركيز لعدد كبير جدًّا من التجارب، ثم شيء جديد تمامًا يتولد عن هذا التركيز.

٣ – الشعر هروب من الشخصية، وليس تعبيرا عنها / النظرية الموضوعية للشعر:

– ويعود إليوت إلى تأكيد رفضه القاطع للنظرية الرومانتيكية، فيقول : **"إن الشعر ليس تنفيسًا عن العواطف، وإنما هو هروب منها، وليس تعبيرًا عن الشخصية، بل هو هروب منها".**

– وذلك ما يسميه النظرية غير الذاتية للشعر **imoersonal theory of poetry**، وبعبارة أوضح: النظرية التي لا ترد الشعر إلى العواطف والمشاعر الشخصية.

٤ – استقلال العمل الفني عن ذات الشاعر وظروف حياته الخاصة:

– فالعمل الفني لا يعبر عن شخصية الفنان، وإنما هو مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات، والمؤثرات الخارجية التي تفاعلت مع عقلية الفنان، وهذه التفاعلات ربما لا يكون لها أي أثر في حياته، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد.

٥ – الحياة الخاصة لقصيدة / القصيدة كيان لغوي مستقل:

– وينتي إليوت إلى أن قصارى ما يمكن قوله في هذا المقام:

١ – أن القصيدة لها حياتها الخاصة، وأن أجزاءها تشكل شيئًا مختلفًا عن أن تكون معلومات تتعلق بحياة الشخصية مرتبة ترتيبًا دقيقًا.

٢ – وأن الشعور أو العاطفة أو الرؤية المنبثقة عنها شيء مختلف عما يمكن أن يكون من أي منها في ذهن الشاعر.

(هـ) "الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق".

(قائل العبارة: العقاد، في مقدمته لديوان شكري: لآلئ الأفكار)

١ – مفهوم الشعر العصري أو الجديد:

– يرفض العقاد وصف الشعر بأنه قديم أو جديد لمجرد حديثه عن بعض المخترعات الحديثة؛ كالقطار أو الطائرة مثلا. وفي المقابل يرفض أيضًا أن يوصف الشعر بأنه قديم؛ لأنه يصف الأبل والصحراء، وما إليها مما يتصل بحياة العرب القدماء، أو كان من قبيل المدح والهجاء، وغيرهما من الأغراض التقليدية الموروثة.

– وإنما مناط الأمر في وصف الشعر بأنه قديم أو جديد هو طبيعة إحساس الشاعر بموضوعه، وكيفية استجابته له، بغض النظر عن كونه من آثار القدماء أو ابتكار المحدثين، ومن ثم جاء قوله عن الشعر إنه: **"التعبير الجميل عن الشعور الصادق".**

– وطبقًا لمقولة العقاد هذه؛ يصدق الشعر على كل ما تحقق فيه المعيار السابق، وإن كان مديحًا أو هجاء، أو وصفا للإبل والأطلال، أما ما لم يتحقق فيه ذلك فليس بشعر، وإن كان قصة، أو وصف طبيعة، أو مخترع حديث.

٢– اختلاف العقاد عن وردزورث في التفاته إلى عنصر التوصيل اللغوي في مفهومه السابق للشعر :

– وهي عبارة تتسم بالإيجاز والوضوح، كتلك العبارة التي جرت على لسان وردزورث "الشعر تدفق تلقائي للعواطف القوية"، وإذا كان العقاد قد تأثر بها على نحوٍ ما؛ فقد جاء تأثره على طريقته، في تمثل أفكار الآخرين التي تخرج في النهاية خالصة النسب إليه.

– ويتجلي هذا فيما فطن إليه من عنصر التوصيل اللغوي الذي يشير إليه قوله: "التعبير الجميل"، وذلك ما لم يرد نظيره في كلام وردزورث.

(و) "فأنت لا تستطيع أن تقيم شاعرًا أو فنانًا بمفرده؛ بل يجب أن تقارنه بهم، وتقابل بينه وبينهم".

(قائل العبارة: ت. س إليوت، في مقالته: التقاليد والموهبة الفردية)

إليوت مجددا ومحافظا / نزوع إليوت إلى المحافظة والتقليد :

– وبقدر ما تحمله آراء إليوت النقدية من تجديد، أو اختلاف عما كان سائدًا من قبل، نراه ينزع إلى المحافظة من ناحية أخرى.

١– ضرورة ارتباط الشاعر بأسلافه من الشعراء :

فيرى إليوت ضرورة ارتباط الشاعر بأسلافه من الشعراء، وكأنه في ذلك يطبق مبدأه الذي أعلنه في مقدمةٍ كتبها لأحد الأعمال عام ١٩٢٨م، حيث قال: **"إنه كلاسيكي في الأدب، كاثوليكي أنجلو في الدين، ملكي في السياسة".**

٢– أفضل أجزاء القصيدة وأكثرها تعبيرا عن الشخصية تلك التي تستمد من روح القديم وتقاليده الفنية (سريان الماضي في الحاضر):

– فامتداح الشاعر واستحسان شعره لا يكون بمقدار استقلاله عن هؤلاء الأسلاف، وتفرد شعره بجوانب لا يشبه فيها أي شاعر منهم، على أساس أن هذه الجوانب هي التي تؤكد تفرده وخصوصيته؛ وإنما على العكس من ذلك، يرى أننا لو نحَّيْنا هذه الفكرة جانبًا، وتناولنا شعر الشاعر؛ لوجدنا أن أفضل الأجزاء في عمله؛ بل أكثرها تعبيرًا عن شخصيته، هي تلك التي يؤكد فيها خلود الراحلين بقوة، بمعنى: سريان تقاليدهم الأدبية في شعره، وهو في مرحلة النضج، وليس في طور المراهقة الذي يتسم بسرعة التأثر.

٣– تقييم الشعراء والفنانين بمقارنتهم بالسابقين عليهم:

– ويمضي إليوت فيقول: **"إنه ليس هناك شاعر، ولا فنان في أي فن من الفنون، يمتلك معنى كاملًا وحده، وما له من شأن وتقدير إنما تقدير لعلاقته بمن رحلوا من الشعراء والفنانين، فأنت لا تستطيع أن تُقَيِّم شاعرًا أو فنانًا بمفرده، بمعزل عمن رحلوا من الشعراء؛ بل يجب أن تقارنه بهم، وتقابل بينه وبينهم".**

– ويقرر إليوت أن هذا مبدأ نقدي جمالي، وليس تاريخيًّا فحسب.

٤ – ضرورة توافق الأعمال الفنية الجديدة مع القديم منها :

– والضرورة التي تجعله يتوافق مع من سبقوه، ويخضع لتقاليدهم، ويتوحد معهم، ليست أحادية الجانب؛ ذلك أنه عند إبداع عمل جديد (جديد بالفعل) يحدث، في الوقت نفسه، شيء ما لكل الأعمال الفنية التي تقدمت، فالآثار الفنية الموجودة تشكل فيما بينها نظامًا مثاليًّا، يتغير بدخول عمل فني جديد (جديد بالفعل) عليها، وهذا النظام القائم متكامل قبل وصول العمل الجديد، ولبقاء هذا النظام بعد أن طرأت عليه الجِدّة، يجب أن يتغير برمته، ولو تغيرًا طفيفًا، وبذلك تتواءم العلاقات والنسب والقيم في كل عمل فني إزاء النظام كله، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد.

(ز) "فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه؛ بل المقصود أن تعلم أي شيء هي في النفس".

(قائل العبارة: العقاد، كتاب: الديوان).

الوظيفة الفنية للتشبيه الشعري:

– يرى العقاد أن التصوير والوصف ليس **"من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر؛ وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس، كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه؛ بل المقصود أن تعلم أي شئ هي في النفس".**

– وعلى أساس هذا الفهم لوظيفة التشبيه في الشعر كان انتقاده لما جاء من بعض التشبيهات على لسان شوقي في رثاء الزعيم محمد فريد، وهي تشبيهات وقف فيها عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، كأنها مقصودة لذاتها وليست وسيلة إلى جلاء معنى، أو تقريب صورة، أو بث إحساس بذاته في نفس المتلقي.

مثل:
تطلع الشمس حين تطلع صبحا ... وتنحى لمنجل حصاد
تلك حمراء في السماء، وهذا ... أعوج النصل من مراس الجلاد

– يقول العقاد مخاطبًا شوقي: **"فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يَشعُر بجوهر الأشياء لا من يُعدِّدُها ويحصي أشكالها وألوانها. وأنْ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؛ وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف عن لبابه، وصلة الحياة به.**

وإذا كان كدُك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن تذكر أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدلَ شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك.

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس".

(ح) "إن الشعر تعبير، وإن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية".

(قائل العبارة: العقاد، من كتابه: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)

مفهوم شعر الشخصية عند العقاد:

– يرى العقاد أن (شعر الشخصية) ليس في حقيقته إلا تجليًا من تجليات الأصالة، أو مظهرًا من مظاهرها، وذلك مُفاد قوله في تفسيره لذلك المصطلح بأن يكون الشعر دالًّا على شخصية قائله، ومزاجه، وطبيعة رؤيته للحياة كما يحسها ويتلقاها بشعوره لا بشعور غيره، **"لأنه إنسان له ذوق وخالجة، وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة، لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها".**

مطالبته الشاعر بامتياز في الحس، وخصوصية في الذوق:

يقول العقاد: **"وهو لأنه شاعر مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس، وخصوصية في الذوق، تتجلى في القوة والرهافة، أو العمق أو المضاء، أو الاختلاف كائنًا ما كان، وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التي تتشابه في كل شيء، كما تتشابه القوالب المصبوبة، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه؛ فهو ناقل وصانع، ونظمه تنميق يُعرف باختلاف الصيغة والصناعة، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة".**

اعتداده بشعر الشخصية بوصفه أحد المقاييس الثلاثة في نقد الشعر وتقييمه:

– وقد ظل العقاد على إيمانه بشعر الشخصية بهذا المفهوم، وعدّه في المقال الذي كتبه بمناسبة الاحتفال بذكرى شوقي وحافظ ثالث المقاييس الثلاثة التي يُعتدّ بها في النظر إلى الشعر وتقييمه، وقال فيه: **"إن الشعر تعبير، وإن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية، فإذا قرأت ديوان الشاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير".**

افتقاد شعر شوقي لطابع شعر الشخصية:

– وتأسيسًا على هذا المقياس، ذهب العقاد إلى أن شعر شوقي كله يفتقد طابع شعر الشخصية بهذا المفهوم، يقول العقاد: **"فلا تستطيع أن تتبين فيه ملامح شخصيته التي يختلف بها عن سائر البشر، فلو قرأته كله، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنسانًا اسمه (شوقي) يخالف الأناس الآخرين من أبناء طبقته وجيله، لأعياك العثور عليه، ولكنك قد تجد هناك خلقًا تسميهم ما شئتَ من الأسماء، وشوقي اسم واحد من سائر الأسماء".**

– شعر الشخصية إذن وجه إيجابي، وسمة تفرد وتميز للشاعر، يقابله (شعر الصنعة)، الشعر الذي تذوب فيه شخصية الشاعر، وتنطمس ملامحها.

(ط) "فإذا قرأت ديوان الشاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه؛ فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير".

نفس إجابة السؤال السابق رقم (٤٧/ ط).

(ي) "فحياة الشاعر وفنه شيء واحد، لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم".

(قائل العبارة: العقاد، من كتابه: ابن الرومي حياته من شعره).

– يرى العقاد أن مقياس الشاعرية الحق في ارتباط الشعر بحياة صاحبه، بحيث يكون الشعر ترجمة أمينة لصاحبه، ووثيقة شخصية وتاريخية لصاحبه، وسجلا مدنيا له.

– يقول العقاد هذا بعد أن نفى عن شعر الشخصية، الذي هو آية التميز والتفرد، في مقولة أخرى أن يتحدث الشاعر عن نفسه، ويسرد في كلامه تاريخ حياته.

قياسه الشعر على الجمال الحسي في تعدد مزاياه وتفرقها بين الشعراء:

– يشير العقاد إلى: **"أن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء، ويتفرق الإعجاب بها بين القراء، وقد يُحرم الشاعر إحداها أو أكثرها، وهو بَعْدُ شاعر لا غبار عليه؛ لأنه يحسن نمطًا من الشعر تصح به الشاعرية، كالجمال في الحِسان يروقنا في كل وجه بلون وسمة، وهو في جميع الوجوه رائق جميل، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال، تحلو في هذا الوجه وتحلو في ذاك، ولا تشابه بينهما في غير الحلاوة، ففي العيون ألف عين جميلة، لا تشبه الواحدة أختها، ولا تتفق منها في معاني النظرات ومحاسن الصفات، وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال".**

– وإذ ضرب العقاد المَثَل بالجمال الحسي على النحو الذي رأينا، والذي لا نظن أن أحدًا يماري فيه، راح يقيس الشعر عليه من حيث تعدد مزاياه وتفرقها في الشعراء، يقول: **"وكذلك الشعر، يعجبنا في كل شاعر بطراز مختلف، وهو شعر سائغ مستملح في كل طراز، فالذي يعجبنا من المتنبي غير الذي يعجبنا من البحتري، والذي يعجبنا من هذين غير الذي يعجبنا من الشريف الرضي، أو من أبي العلاء، أو من أبي نواس، أومن ابن زيدون، والذي يستحق به كل واحد منهم صفة الشاعرية غير الذي يستحقها به البقية، فقد تفرقت مزايا الشعر كما قلنا أيما تفرق، وامتنع الإعجاب بها جميعًا على الحصر والتعريف.**

الطبيعة الفنية / مزية الشاعر في طبيعته الفنية:

يقول: **"غير أن المزية التي لا غنى عنها، والتي لا يكون الشاعر شاعرًا إلا بنصيب منها، هي مزية واحدة، أو هي مزية نستطيع أن نسميها باسم واحد: وتلك هي (الطبيعة الفنية)، وهي الطبيعة التي بها يقظة بينة بجوانب الحياة المختلفة".**

تمام الطبيعة الفنية وكمالها في ارتباط الشعر بالواقع التاريخي للشاعر:

يقول: **"وتبلغ هذه الطبيعة الفنية تمامها حين تكون حياة الشاعر وفنه شيئًا واحدًا، لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفي فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفي فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنه أو مسافة يقل".**

ارتباط الطبيعة الفنية بعالم الواقع بدلا من ارتباطها بعالم الشعور والوجدان:

– في هذه الفقرة الأخيرة أخذت (الطبيعة الفنية) معنى مختلفًا، فلم تعد متمحضة للدلالة على الربط بين الشعر وعالم الشعور والوجدان، كما يفهم مما سبق، وإنما اتجهت إلى عالم الواقع، وغدا تمامها في ارتباط الشعر بالواقع التاريخي للشاعر، وسيرة حياته.

س ٤٨/ يرى العقاد أن منهجه في التعبير عن أفكاره وآرائه شديد الخصوصية، وأنه يختلف في ذلك عن غيره من الأدباء والمفكرين. ناقش هذه القضية مبينًا مدى موافقتك على رأيه، أو اختلافك معه.

تأثر العقاد الواعي الرشيد بالثقافة الأوروبية:

– على الرغم من اعتراف العقاد باتصاله المباشر هو وصاحبيه بالثقافة الأوروبية، وقراءتهم أعمال كبار أدبائها وشعرائها، وتفاخره بتميز جيله من الشعراء في هذا الجانب على جيل شوقي وأضرابه – فإن تأثره بما قرأ اختلف في طابعه وتكوينه عما كان عند زميليه.

– فقد كان يتشرَّب ما يقرأ، ويتمثله تمثيلًا جيدًا، حتى يمتزج بنفسه، ويغدو جزءًا من كيانه، فتأتي آراؤه بعد ذلك – كما يقول الدكتور محمد مندور – "وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائيًا، تقرؤها فتطالع فيها شخصيته وفكره الخاص، الذي لا يُعزى لأحد سواه".

– ولعله وعى هذه الحقيقة عن نفسه، فعبَّر عنها في مقدمة كتابه (مراجعات في الآداب والفنون) تعبيرًا ينم عن إحساسه العارم بالتفرد والإعجاب بالذات، إذ قال: **"وسواء أكانت المناسبة التي تدعوني إلى الكتابة كلمةً استوقفتني في كتاب، أو رأيًا سمعته من قائل، أو مشاهدة حركتني إلى البحث، فليس شيء من ذلك بفاصل الفكرة عن جذوعها التي نبتت عليها، ولا هو مخرجها عن الأصل الذي امتزجت فيه أيامها بأيامي، واتصلت سيرة حياتها بسيرة حياتي؛ فلو أن للخواطر يوم بعث تُرد فيه إلى مناشئها لَخِلْتُ أن ستعبث معي في جسد واحد، يوم ينفخ في الصور الموعود، أو لعادت معي حيث كنا في الحياة، ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين، وكتابات الكاتبين، فإنما أنا عشتها وغذوتها، فلا أتخيلني قائمًا بغيرها، كما لا يستطيع أحد أن يتخيل جسده قائمًا بغير أعضائه، أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جثمانه".**

نفي العقاد تأثره بما يقرأ فيما يكتب:

– يقول العقاد مستتبعًا: **"ولقد يرى بعض الناقدين أنني أتأثر بما أقرأ فيما أكتب، وأنني أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من آراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لي أن أقول في هذا الرأي إلا أنني أعلم غير ذلك من شأني، وأنني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءًا من الحياة، ونوعًا من الأبوة. فليس يسرني أن تُنمى إليَّ أفكار كل من أقلّت هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء، إذا كانت غريبة عني، بعيدة النسب من نفسي، كما لا يسرني أن ينزل لي كل من في الأرض عن أبنائهم، ولو كانوا سادة وذرية ملوك".**

تعليقنا:

١– وقد يكون في هذا الكلام قدر من المبالغة، والإحساس الزائد بالذات الذي عُرف به العقاد.

٢– بيد أننا نرى أنه لا ينكر تأثره بما يقرأ للآخرين جملة وتفصيلًا، فذلك ما لا يمكن قبوله، وما هو ضد طبيعة النمو والتطور في الفكر الإنساني، فالأفكار تتلاقح، ويخصب بعضها بعضًا.

٣– والتأثر بالآخرين والتأثير فيهم أمر حيوي لا تتقدم الحضارة الإنسانية إلا به، لكنه التأثر الواعي الرشيد الذي يئول إلى تمثيل كامل لما عند الآخرين، حتى يستحيل عصارة جديدة، أشبه برحيق الأزهار الذي يمتصه النحل ليخرج بعد ذلك عسلًا مصفّى، مختلفًا كل الاختلاف عن مصادره التي تغذّى عليها.

مثال / تأثر العقاد الواعي الرشيد بالرومانتيكية في تعريفه للشعر والشاعر، بما يؤكد أصالته في التفكير والنظر:

– وأنت ترى مصداق ذلك في أول معلم من معالم نظرية الشعر عنده.

– ففي تعريف العقاد للشاعر، نرى أنه إذا كان قد اتفق مع زميليه، شكري والمازني، في صدور الشعر عن العاطفة والشعور، متأثرًا في ذلك مثلهم بما قال الرومانتيكيون الإنجليز وغيرهم؛ فإنه لم يقتف خطا وردزورث مثلما فعل شكري، الذي توشك عبارته في هذا الصدد أن تكون ترديدًا لما قال وردزورث.

– وإنما نرى العقاد ينهج نهجًا مستقلًا، يؤكد أصالته في التفكير والنظر؛ ففي حديثه عن هذا المعنى يرد كلمة (الشاعر) في العربية إلى دلالتها المعجمية التي تشترك فيها مع الشعور، وهو أمر انفردت به العربية بين لغات العالم، **"فليس الشاعر إذن**

من يأتي بكلام موزون مقفى فحسب، ذلك ناظم أو غير ناثر، وليس هو الذي يستخدم ألفاظًا جزلة وعبارات فخمة، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس هو الذي يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال، إنما الشاعر من يَشْعر ويُشْعر".

س ٤٩/ للشعر عند المازني غايتان. فصل القول فيهما.

– يرى المازني أن الشعر يحقق للمتلقي غايتين:

١– أولاهما: المتعة واللذة، وتلك غاية قريبة، لا يكاد الناس يختلفون عليها منذ أقدم العصور.

٢– الغاية الثانية: أطلق عليها اسمًا غريبًا هو (الفكرة الدينية)، ولا يعني بها المعنى الحرفي للعبارة، أي ما جاءت به الأديان السماوية من القيم والمثل؛ وإنما المراد السمو بالفكر، والارتقاء بالتصور.

التقاء الشعر مع الدين في غاية واحدة، مع اختلاف الوسيلة:

– فالدين يهدف إلى تهذيب النفس البشرية من النقائص، وتطهير الروح من الشوائب، وبلوغها مرتبة عليا من الكمال، وتلك هي الغاية التي يطمح الشاعر إلى بلوغها، وبذلك يلتقي الشعر والدين في غاية واحدة.

– والاختلاف بينهما إنما هو اختلاف في الوسيلة، فالدين يسعى إلى تطهير الروح بالصلاة والصوم وما إليهما من الشعائر، والشعر يعمل على تطهيرها بالعواطف والأحاسيس.

– ولعله لهذا المعنى ارتبط الشعر بالدين منذ سالف العصور، فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة، حتى قال بعضهم: "الأصل في الشعر وفي الدين واحد، وفي هذا دلالة على أنه إلهي، وأنه إلهام ثان".

س ٥٠/ تعد فكرة (المعادل الموضوعي) من أبرز أفكار ت. س إليوت النقدية. وضح ماذا يقصد إليوت بهذه الفكرة، مبينًا السياق النقدي الذي وردت فيه.

– تعد فكرة (المعادل الموضوعي *objective correlative*) من أبرز أفكار إليوت النقدية التي لقيت ذيوعًا وشهرة بين الباحثين.

سياق ظهور المصطلح:

– وقد ظهر هذا المصطلح عنده، أول ما ظهر، في مقالته التي كتبها عام **١٩١٩**م عن مسرحية (هاملت) لشكسبير بعنوان (هاملت ومشكلاته). وفيها انتقد المسرحية، ووصفها بأنها فاشلة، وعلل ذلك بأنها تقوم على خطيئة جرترود ***gertrude*** والدة هاملت حين تزوجت من عمه الذي اغتال أباه (الذي هو زوجها بالطبع) بعد شهر واحد من الجريمة، فهذا الحادث هو الأزمة التي عاشها (هاملت)، وخلقت لديه شعورًا بالفزع والجزع، وشعورًا بالاشمئزاز والنفور من سلوك أمه.

– بيد أن شكسبير لم يستطع، في رأي إليوت، أن يعالج هذا الموضوع دراميًّا كما عالج (شك عطيل) في المسرحية المسماة بهذا الاسم، وكما عالج صبابة أنطونيو في مسرحيته (أنطونيو وكليوباترا).

– في هذا السياق جاء ذكر (المعادل الموضوعي) الذي نحن بصدده، والذي استند إليه في تأييد رأيه، وهذا هو نص عبارته بالإنجليزية:

The only way of expressing emotion in the form of art is by fibdibg an "objective correlative" in other words a set of objects a situation a chain of events which shall lie the formula of that particular emtion : such that when the excternal face wgich must terminate in sensory experiend are given tge emotion is immediately evoked

– وترجمة النص بالعربية: "إن السبيل الوحيد للتعبير عن شعور ما في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) أو بعبارة أخرى: إيجاد مجموعة من الأشياء (موضوعات)، أو موقف، أو سلسة من الأحداث، يتشكّل فيها ذلك الشعور المعين، وعندما تقوم هذه الحقائق الخارجية، التي لابد أن تئول إلى تجربة حسية، يُستثار ذلك الشعور في نفوسنا على الفور".

مفهوم المعادل الموضوعي:

– الأمر في العمل الفني إذن كما يرى إليوت، ليس التعبير التقريري المباشر عن العاطفة المعينة، وإنما أن يخلق الكاتب مقابلًا أو موازيًا لها في عمله، مجسدًا ذلك في حدث مادي، أو حقائق خارجية ملموسة، يبث من خلالها الشعورَ الذي يرمي إليه.

س ٥١/ تحدث عن وظيفة النقد وحدوده عند ت.س إليوت.

وظيفة النقد الأدبي، وحدوده :

– كان لابد لدعوة إليوت إلى استقلال العمل الشعري، وانفصاله عن ذات قائله، أن ينعكس أثرها على التناول النقدي له.

١ – اعتماد النقد على التفسير السببي، والبحث عن المصادر :

– وقد كان النقد الأدبي ينزع في جزء كبير منه حتى مشارف القرن العشرين؛ بل وخلال العقود الأولى منه، إلى الاندماج في المعرفة، فالناقد يقوم بالتعريف بالعمل الأدبي، ويشرحه، ويتتبع مصادره التي استقى منها، وتولد عنها.

مثال:

– ومن أوضح نماذج هذا النوع من النقد، فيما يذكر إليوت، كتاب (الطريق إلى اكسانادو*the road to xanado*)، فقد عُني مؤلفه جون لفنجستون لويس باستكشاف الكتب التي قرأها كوليردج، والتنقيب عنها، وقد كان كوليردج قارئًا نهمًا، يقرأ كل ما يقع في متناول يده، ومن هذه الكتب التي قرأها استعار الصورَ والعبارات الموجودةَ في عملية (كوبلاخان *kobla kan*) و(الملاح القديم*the ancient mariner*)، وكثير من الكتب التي قرأها كوليردج غامض، وأصبح في طي النسيان.

تعقيب:

١– وليس بوسع من يقرأ هذا الكتاب أن يدَّعي:

(أ) أنه قد فهم (الملاح القديم) أفضل من ذي قبل.

(ب) ولا أن لويس قد قصد، في الأقل، أن يجعل القصيدة أكثر جلاء كعمل شعري.

٢– لقد كان مشغولًا بالبحث في عملية تقع، على وجه الدقة، خارج نطاق النقد الأدبي. أما كيف تحولت مادة كتلك الشذرات التي التقطها كوليردج من قراءاته إلى شعر عظيم؛ فأمر لا يزال سرًّا غامضًا لم يُكتشف بعد.

ارتباط العملية النقدية، عند إليوت، بالبحث عن كينونة الشعر، وجوهره الحقيقي:

– ويشير إليوت إلى دور شرح القصيدة في العملية النقدية، فيقول: **"إن الإنسان يستطيع أن يشرح قصيدة ما بالبحث عما ألفت منه، والأسباب التي أدت إلى نشوئها، وقد يكون الشرح ضروريًا لتهيئة الفهم، لكن من الضروري أن نسعى إلى إدراك ما يهدف الشعر إلى أن يُكَوِّنه، وبعبارة أخرى: نسعى إلى إدراك كماله في ذاته *entelehy*".**

– وبهذا يربط إليوت عملية النقد بالبحث عن كينونة الشعر، وجوهره الحقيقي، وليس بشرح الأسباب والدوافع الكامنة وراء القصيدة، فبيان الأسباب والدوافع قد يسهم في التعريف بالقصيدة، لكنه لا يتجاوز ذلك إلى جلائها فنيًّا.

٢- اعتماد النقد على السيرة الذاتية للشاعر، وخطورته:

– وإذا كان من الخطر الاعتماد على النقد القائم على التفسير السببي؛ فإن الخطورة تزداد إذا اعتمد الناس على السيرة الذاتية للشاعر، ولاسيما إذا كان كاتب السيرة يكمل معرفته بالحقائق الخارجية بحدسه النفسي عن التجربة الداخلية للشاعر.

الشك في نتائج هذا المنهج النقدي القائم على السيرة الذاتية للشاعر:

– ومفاد كلام إليوت أن الاعتماد في تفسير شعر الشاعر على سيرته الذاتية، والمعلومات الخاصة بحياته، أمر لا يمكن الاطمئنان إليه؛ إذ يختلف باختلاف القراء.

مثال / اختلاف النقاد في تفسير أسباب هبوط المستوى الفني لوردزورث في أشعاره المتأخرة:

ويضرب مثالًا لذلك بأشعار وردزورث المتأخرة، التي جاءت متوسطة المستوى بالقياس إلى ما سبقها من شعره.

– فقد قام دارسون مختلفون يدرسون وردزورث بتقديم تفسيرات لمستواه الأخير.

١- ومنذ سنوات مضت، ذهب السير هربرت ريد *herbert read* في تفسير علو عبقرية وردزورث وسقوطها إلى تأثره بفضح علاقته الغرامية مع آنيت فاللون *annette vallon*.

٢- في حين ذهب باتسون *fow bateson*، في كتابه الذي ألفه عن وردزورث، إلى غير هذا الرأي؛ إذ يؤكد:

(أ) أن (آنيت) لم تكن هي الشخصية ذات الأهمية على النحو الذي ظنه هربرت ريد.

(ب) وأن السر الحقيقي أن وردزورث وقع في غرام أخته دوروثي **Dorothy**.

(ج) وأن هذا يفسر، على نحو خاص، قصائد (لوسي)، ويفسر السبب في جفاف نبع الإلهام عند وردزورث بعد زواجه.

– ويذكر إليوت أن هذا التفسير قد يكون حقًّا، فالحجة التي يستند إليها باتسون تبدو معقولة جدًا من حيث الظاهر، لكن يبقي السؤال الحقيقي الذي يتعين على كل قارئ لوردزورث أن يجيب عنه، وهو: ما أهمية ذلك؟ هل يساعد هذا التفسير على فهم قصائد *lucy* أفضل من ذي قبل؟

٣- اعتماد النقد على النص الشعري، وتفسيره من الداخل:

– ويعزز إليوت اتجاهه إلى الاهتمام بالنص الشعري، وتفسيره من الدخل، بـ:

١- بما ذهب إليه ريتشاردز في بحثه عن الكيفية التي يمكن أن يتم بها تعلم تقييم الشعر، وهي التجربة التي مارسها مع طلابه في قاعة الدراسة الجامعية، حين أعطى لكل منهم نصًّا شعريًّا غفلا عن اسم صاحبه، وترك لهم حرية تحليله، واستخراج سماته الخاصة.

٢- وما ذهب إليه أيضًا تلميذه النابغة إمبسون *empson* في بحثه عن الفروق اللفظية الدقيقة التي ينجم عنها تعدد المعنى، والتي رصدها في سبعة أنماط عرضها في كتابه الشهير (سبعة أنماط من احتمالات تعدد المعنى *seven types of ambiguity*).

٣- في هذا الإطار أيضًا، يشير إليوت إلى ما يُشك في أنه تطوُّر بتأثير عمل ريتشاردز السابق، وأنه رد فعل مثمر ضد تحول الاهتمام من الشعر إلى الشاعر، وذلك ما احتواه كتاب صدر بعنوان (تفسيرات *interpretations*)، وهي مجموعة من المقالات لاثني عشر ناقدًا من شباب النقاد الإنجليز، قام كل منهم بتحليل قصيدة من اختياره، ويتمثل المنهج في اختيار قصيدة معروفة بدون الرجوع إلى الشاعر، أو إلى عمل آخر له، وكل قصيدة من القصائد التي حُلِّلت في هذا الكتاب جيدة من

نوعها، ويتم تحليلها مقطعًا مقطعًا، وسطرًا سطرًا، والناقد في تحليله يستخرج، ويعصر، ويفتت المعنى، ويستقطر كل قطرة منه بقدر الإمكان، حتى يمكن تسمية ذلك باسم (مدرسة عصارة الليمون في النقد الأدبي).

– ويمتد المدى الزمني للقصائد من القرن السادس عشر إلى منتصف القرن العشرين، والقصائد نفسها تختلف اختلافًا بينًا من قصيدة إلى أخرى، والكتاب يبدأ بقصيدة (العنقاء والسلحفاة)، وينتهي بقصيدتي: (بروفروك) لإليوت، و(بين أطفال المدرسة) للشاعر ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩). ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة؛ فإن النتيجة ممتعة، وتكاد تخلو من الخلط والارتباك.

– ويرى إليوت أن مثل هذا المنهج في التحليل المستقصي للقصيدة عملٌ مرهق للغاية، لكنه يفاجئ الشعراء أنفسهم بمعان لم يكونوا يتصورونها، وقد اعترته الدهشة لما قرأ في تحليل قصيدته (بروفروك)، فلم يكن ما كتبه الناقد عنها محاولة لاكتشاف أصولها في الأعمال الأدبية الأخرى، أو في أعماق نفسه المظلمة وسراديبها الخفية، وإنما كان محاولة لاكتشاف ما تعنيه القصيدة، سواء كان قد عنته بالفعل أم لا.

مخاطر هذا المنهج ومحاذيره:

– وفي رأي إليوت، أن هذا المنهج التفسيري في النقد الأدبي له مخاطره، التي تتمثل في ثلاثة أشياء:

١– الخطر الأول: افتراض وجود تفسير واحد للقصيدة، وأن هذا التفسير هو الصحيح.

٢– الخطر الثاني: افتراض أن تفسير القصيدة صحيحًا، فهو بالضرورة بيان لما كان المؤلف يحاول أن يفعله.

٣– الخطر الثالث: فقد كان إليوت يود اختبار هذا المنهج التفسيري في قصيدة جديدة ذات مستوي جيد، لم يسبق له معرفتها؛ ليتسنّى له استجلاء ما إذا كان قادرًا، بعد متابعة تحليلها، على الاستمتاع بها أم لا.

وظيفة النقد من تصحيح الذوق إلى الاستمتاع بالأدب

١– وظيفة النقد عند إليوت في بداية حياته الأدبية (= شرح الأعمال الأدبية، وتصحيح الذوق):

– كانت وظيفة النقد الأدبي الأساسية عند إليوت في السنوات الأولى من حياته الأدبية تتمثل، كما يقول، في شرح الأعمال الفنية وتصحيح الذوق.

– وهذا ما أعلنه صراحة في مقال له بعنوان: (وظيفة النقد)، كتبه عام ١٩٢٣م، وتضمنه كتابه: (مقالات مختارة).

– وقد ذهب إلى أن المقارنة والتحليل وسيلتان أساسيتان للناقد في مهمته، وأكد أنهما مجرد وسيلتين يتم استخدامهما بحذر، وأن كثيرًا من الكتاب المعاصرين لم يوفقوا في ذلك.

٢– وظيفة النقد عند إليوت بعد نضج تجربته الأدبية (= رفع مستوى فهم الأدب، والاستمتاع به):

– إلا أننا نراه، بعد انقضاء ما يقرب من خمسة وعشرين عاما، قد راجع نفسه، وأعاد النظر في هذه الوظيفة، فرأى أن عبارته السابقة عن وظيفة النقد تعبير يدل على الغرور والزهو، وأنه ينبغي أن يطامن من هذه الوظيفة، وأن يستخدم عبارة أخرى أشد تواضعًا، وأكثر قبولًا في ذلك الوقت، وهو منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وكانت الصيغة الجديدة التي ارتضاها: أن النقد الأدبي هو **"رفع مستوى فهم الأدب، والاستمتاع به"**.

إدانة الأعمال الأدبية الهابطة:

– وإذا كان مؤدّى ذلك اقتصار وظيفة النقد على الإشادة الواعية بما هو حسن وجيد من الأعمال الأدبية؛ فإن إليوت يضيف إلى ذلك مهمة أخرى ضمنية، هي إدانة الأعمال الأدبية الهابطة، أو التي تكون دون المستوى، لكن هذه المهمة تأتي في المرتبة التالية.

س ٥٢ / اتسم موقف الناقد ت.س إليوت بالرفض الحاسم أولًا لمفهوم الشعر عند الرومانتيكية، ثم عدل عن هذا الموقف. اشرح ذلك.

معارضة الناقد الإنجليزي ت.س إليوت للنظرية الرومانتيكية:

– أعلن إليوت رفضه للنظرية الرومانتيكية، في مقالاته النقدية المبكرة التي نشرها في بعض الصحف الأدبية ما بين عامي ١٩١٧–١٩٢٠، ثم جمعها في كتاب واحد باسم (الغابة المقدسة **the scared wood**)، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٠م، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٢٨.

١– الشعر عند إليوت ليس تعبيرا عن العاطفة، وإنما هو هروب منها:

– في تلك المقالات، وبخاصة مقالته عن (التقاليد والموهبة الفردية)، أنكر إليوت ما ذهبت إليه الرومانتيكية من أن الشعر تعبير عن عواطف الشاعر.

– وأوضح ذلك بأن الشاعر لا يكون مُمتعًا، أو مثيرًا للإعجاب بعواطفه الشخصية التي أثارتها أحداث معينة في حياته؛ فعواطفه الخاصة قد تكون ساذجة، أو فِجَّة، أو مسطحة، في حين أن العاطفة في شعره تكون في غاية التعقيد.

٢– الشعر ليس استعادة للعاطفة في حالة الهدوء

– ويخلص إليوت إلى أن العبارة القائلة "عاطفة تستعاد في حالة هدوء"، وهي العبارة التي جرت على لسان وردزورث كما أشرنا من قبل، قد جانبها الصواب.

– فليس في الشعر عاطفة، وليس هناك استعادة لها، وإنما الشعر تركيز لعدد كبير جدًّا من التجارب، ثم شيء جديد تمامًا يتولد عن هذا التركيز.

٣– الشعر هروب من الشخصية، وليس تعبيرا عنها:

– ويعود إليوت إلى تأكيد رفضه القاطع للنظرية الرومانتيكية، فيقول : **"إن الشعر ليس تنفيسًا عن العواطف، وإنما هو هروب منها، وليس تعبيرًا عن الشخصية، بل هو هروب منها".**

– وذلك ما يسميه النظرية غير الذاتية للشعر **imoersonal theory of poetry**، وبعبارة أوضح: النظرية التي لا ترد الشعر إلى العواطف والمشاعر الشخصية.

٤– استقلال العمل الفني عن ذات الشاعر وظروف حياته الخاصة:

– فالعمل الفني لا يعبر عن شخصية الفنان، وإنما هو مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات، والمؤثرات الخارجية التي تفاعلت مع عقلية الفنان، وهذه التفاعلات ربما لا يكون لها أي أثر في حياته، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد.

٥– الحياة الخاصة للقصيدة / القصيدة كيان لغوي مستقل:

– وينتهي إليوت إلى أن قصارى ما يمكن قوله في هذا المقام:

١– أن القصيدة لها حياتها الخاصة، وأن أجزاءها تشكل شيئًا مختلفًا عن أن تكون معلومات تتعلق بحياة الشخصية مرتبة ترتيبًا دقيقًا.

٢– وأن الشعور أو العاطفة أو الرؤية المنبثقة عنها شيء مختلف عما يمكن أن يكون من أي منها في ذهن الشاعر.

تخفف إليوت من حدته في القول باستقلال الشعر عن ذات الشاعر، وقطع علاقته بمجالات الحياة المختلفة:

– إلا أنه فيما يبدو أدرك، وهو بصدد إصدار الطبعة الثانية من كتابه الغابة المقدسة، أن القول باستقلال الشعر استقلالًا تامًّا، وقطع علاقته بجوانب الحياة المختلفة من الأخلاق، والسياسة، والدين، وحياة الشاعر نفسه، وظروف عصره – أمر لا يستقيم تمامًا، وأنه بحاجة إلى إعادة نظر، وصياغة موقفه بما يحقق نوعًا من المواءمة في الربط بين الشعر وتلك المجالات.

– لذا نراه في الوقت الذي يقرر فيه، في تلك المقدمة نفسها، أن الشعر ليس غرسًا للأخلاق، أو توجيهًا في السياسة، وليس دينًا أو معادلًا للدين، ثم يؤكد ذلك بقوله: **"إن الشعر شيء آخر فوق ذلك كله، شيء مختلف اختلافًا تامًّا عن جمع معلومات سيكولوجية عن عقول الشعراء، أو عن تاريخ العصر"** – في الوقت الذي يقول فيه ذلك، يستدرك بأن هناك علاقة بين الشعر وكل تلك المجالات، لكنها علاقة من نوع ما، لا نستطيع تحديد ماهيتها.

– ويؤيد رأيه هذا بأنه لو سأل نفسه عن سبب تفضيله شعر دانتي (١٥٦٤– ١٦١٦م) على شعر شكسبير، لكانت إجابته أن شعر دانتي، فيما يبدو له، يمثل موقفًا أكثر معقولية إزاء سر الحياة.

س ٥٣/ يعد ت.س إليوت صاحب نظرية جديدة في الشعر، ولكنه في الوقت نفسه ذو نزعة محافظة أو رجعية. اشرح ذلك.

عنصر التجديد في فكر إليوت النقدي

– ظل لنظرية الشعر الرومانتيكية سلطانها في أوروبا طوال عدة عقود من القرن التاسع عشر، وامتد تأثيرها إلى مناطق أخرى من العالم، كما رأينا في عالمنا العربي لدي جماعة الديوان في مصر، والرابطة القلمية في المهجر الأمريكي.

معارضة الناقد الإنجليزي ت.س إليوت للنظرية الرومانتيكية:

– أعلن إليوت رفضه للنظرية الرومانتيكية، في مقالاته النقدية المبكرة التي نشرها في بعض الصحف الأدبية ما بين عامي ١٩١٧–١٩٢٠، ثم جمعها في كتاب واحد باسم (الغابة المقدسة **the scared wood**)، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٠م، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٢٨.

١ – الشعر عند إليوت ليس تعبيرا عن العاطفة، وإنما هو هروب منها :

– في تلك المقالات، وبخاصة مقالته عن (التقاليد والموهبة الفردية)، أنكر إليوت ما ذهبت إليه الرومانتيكية من أن الشعر تعبير عن عواطف الشاعر.

– وأوضح ذلك بأن الشاعر لا يكون مُمتعًا، أو مثيرًا للإعجاب بعواطفه الشخصية التي أثارتها أحداث معينة في حياته؛ فعواطفه الخاصة قد تكون ساذجة، أو فِجَّة، أو مسطحة، في حين أن العاطفة في شعره تكون في غاية التعقيد.

٢ – الشعر ليس استعادة للعاطفة في حالة الهدوء :

– ويخلص إليوت إلى أن العبارة القائلة "عاطفة تستعاد في حالة هدوء"، وهي العبارة التي جرت على لسان وردزورث كما أشرنا من قبل، قد جانبها الصواب.

– فليس في الشعر عاطفة، وليس هناك استعادة لها، وإنما الشعر تركيز لعدد كبير جدًّا من التجارب، ثم شيء جديد تمامًا يتولد عن هذا التركيز.

٣ – الشعر هروب من الشخصية، وليس تعبيرا عنها :

– ويعود إليوت إلى تأكيد رفضه القاطع للنظرية الرومانتيكية، فيقول : **"إن الشعر ليس تنفيسًا عن العواطف، وإنما هو هروب منها، وليس تعبيرًا عن الشخصية، بل هو هروب منها".**

– وذلك ما يسميه النظرية غير الذاتية للشعر **imoersonal theory of poetry**، وبعبارة أوضح: النظرية التي لا ترد الشعر إلى العواطف والمشاعر الشخصية.

٤ – استقلال العمل الفني عن ذات الشاعر وظروف حياته الخاصة:

– فالعمل الفني لا يعبر عن شخصية الفنان، وإنما هو مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات، والمؤثرات الخارجية التي تفاعلت مع عقلية الفنان، وهذه التفاعلات ربما لا يكون لها أي أثر في حياته، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد.

٥- الحياة الخاصة لقصيدة / القصيدة كيان لغوي مستقل:

– وينتي إليوت إلى أن قصارى ما يمكن قوله في هذا المقام:

١- أن القصيدة لها حياتها الخاصة، وأن أجزاءها تشكل شيئًا مختلفًا عن أن تكون معلومات تتعلق بحياة الشخصية مرتبة ترتيبًا دقيقًا.

٢- وأن الشعور أو العاطفة أو الرؤية المنبثقة عنها شيء مختلف عما يمكن أن يكون من أي منها في ذهن الشاعر.

عنصر التقليد والمحافظة في فكر إليوت النقدي

– وبقدر ما يحمل هذا الرأي من جديد في فكر إليوت النقدي، أو اختلاف عما كان سائدًا من قبل، نراه ينزع إلى المحافظة من ناحية أخرى.

١- ضرورة ارتباط الشاعر بأسلافه من الشعراء:

يرى إليوت ضرورة ارتباط الشاعر بأسلافه من الشعراء، وكأنه في ذلك يطبق مبدأه الذي أعلنه في مقدمةٍ كتبها لأحد الأعمال عام ١٩٢٨م، حيث قال: **"إنه كلاسيكي في الأدب، كاثوليكي أنجلو في الدين، ملكي في السياسة"**.

٢- أفضل أجزاء القصيدة وأكثرها تعبيراً عن الشخصية تلك التي تستمد من روح القديم وتقاليده الفنية (سريان الماضي في الحاضر):

– فامتداح الشاعر واستحسان شعره لا يكون بمقدار استقلاله عن هؤلاء الأسلاف، وتفرد شعره بجوانب لا يشبه فيها أي شاعر منهم، على أساس أن هذه الجوانب هي التي تؤكد تفرده وخصوصيته؛ وإنما على العكس من ذلك، يرى أننا لو نحَّيْنا هذه الفكرة جانبًا، وتناولنا شعر الشاعر؛ لوجدنا أن أفضل الأجزاء في عمله؛ بل أكثرها تعبيرًا عن شخصيته، هي تلك التي يؤكد فيها خلود الراحلين بقوة، بمعنى: سريان تقاليدهم الأدبية في شعره، وهو في مرحلة النضج، وليس في طور المراهقة الذي يتسم بسرعة التأثر.

٣- تقييم الشعراء والفنانين بمقارنتهم بالسابقين عليهم:

– ويمضي إليوت فيقول: **"إنه ليس هناك شاعر، ولا فنان في أي فن من الفنون، يمتلك معنى كاملًا وحده، وما له من شأن وتقدير إنما تقدير لعلاقته بمن رحلوا من الشعراء والفنانين، فأنت لا تستطيع أن تُقَيِّم شاعرًا أو فنانًا بمفرده، بمعزل عمن رحلوا من الشعراء؛ بل يجب أن تقارنه بهم، وتقابل بينه وبينهم"**.

– ويقرر إليوت أن هذا مبدأ نقدي جمالي، وليس تاريخيًّا فحسب.

٤- ضرورة توافق الأعمال الفنية الجديدة مع القديم منها:

– والضرورة التي تجعله يتوافق مع من سبقوه، ويخضع لتقاليدهم، ويتوحد معهم، ليست أحادية الجانب؛ ذلك أنه عند إبداع عمل جديد (جديد بالفعل) يحدث، في الوقت نفسه، شيء ما لكل الأعمال الفنية التي تقدمت، فالآثار الفنية الموجودة تشكل فيما بينها نظامًا مثاليًّا، يتغير بدخول عمل فني جديد (جديد بالفعل) عليها، وهذا النظام القائم متكامل قبل وصول العمل الجديد، ولبقاء هذا النظام بعد أن طرأت عليه الجِدّة، يجب أن يتغير برمته، ولو تغيرًا طفيفًا، وبذلك تتواءم العلاقات والنسب والقيم في كل عمل فني إزاء النظام كله، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد.

التقاليد والموهبة الفردية:

– إن إليوت يرى أن التقاليد موضوع ذو أهمية كبيرة للغاية:

١- إنها لا تُوَرَّث، وإذا أردتها فيجب أن تحصل عليها بجهد عظيم.

٢- وإنها تتطلب في المحل الأول حِسًّا تاريخيًّا، ذلك الذي لا غنى عنه تقريبًا لأي إنسان يواصل طريقه في قول الشعر بعد عامه الخامس والعشرين.

٣- والحس التاريخي لا يتطلب إدراك ماضوية الماضي فحسب؛ بل إدراك حضوره أيضًا، فهو لا يُلزم الإنسان على أن يكتب بما يحسه أبناء جيله في قرارة أنفسهم فحسب؛ بل بشعور أن كل أدب أوروبا بدءًا من هوميروس، بما في ذلك أدب إقليمه الخاص، له وجود في التاريخ الذي يؤلف فيه نظامًا.

- وخلاصة القول: إننا في تعاملنا مع التراث الماضي لابد أن ندرك أنه في الوقت الذي ندرك فيه أن الماضي قد انقضى وأصبح ماضيًا لا يمكن استرجاعه كما هو؛ ندرك في الآن نفسه أن الماضي حاضر فينا ومستمر معنا.

س ٥٤ / هاجم إليوت مفهوم الشعر عند وردزورث، وقدم له رؤية جديدة. وضح مفهوم الشعر عند كل منهما، مبينًا السياق النقدي الذي ورد فيه.

مفهوم الشعر عند وردزورث:

- ذكر وردزورث في مقدمته الأولى لديوانه أن **(الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية)**، وعلى أساس هذه الفكرة بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر، من حيث: لغته، وتأثيره، وقيمته.

- فذات الشاعر هي النبع الذي يتدفق منه شعره، حاملًا كل عواطفه وأحاسيسه الخاصة، وما يموج في أعماقه من خواطر، وإذا بدا في القصيدة مظاهر من العالم الخارجي؛ فليست على النحو الذي هي عليه في الواقع، فقد تحولت تمامًا بمشاعر الشاعر وعمليات ذهنه من الواقع إلى الشعر، وفي هذا **يقول وردزورث: "إن الشعر ينبثق، كما ينبغي أن يكون، من روح الإنسان، ناقلًا طاقاته الخلاقة إلى صور من العالم الخارجي".**

- كان هذا المفهوم الجديد للشعر انقلابًا على نظرية الأدب الكلاسيكية، فتراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، فأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.

اعتراض:

- إلا أن عبارة (فيض تلقائي للمشاعر القوية) التي استخدمها وردزورث في تعريفه السابق للشعر، وكررها مرتين في مقدمته - تُوهِمُ بأن ليس هناك قيود من أي نوع على العواطف والمشاعر التي تنبثق من ذات الشاعر، ومن الممكن حينئذ أن تكون هذه العواطف هادئة منضبطة، أو أن تكون انفعالات فِجَّة، وعواطف طائشة مهتاجة متطرفة جامحة غير متزنة، لا تَحَكُّم فيها ولا انضباط لها. فكلا النوعين تصدق عليه عبارة وردزورث السابقة، ومعنى ذلك أنه أيًّا ما كانت طبيعة المشاعر التي يعبر عنها الشاعر فهي شعر.

دفع الاعتراض:

- ولذلك حاول وردزورث أن يفسر عبارته تفسيرًا يدفع عنها هذه الشبهة، فذكر أن الشعر ينبع من العاطفة التي يستعيدها الشاعر في حالة سكينة وهدوء، وتبرز هذه العاطفة المشابهة لتلك التي كانت قبل حالة التأمل تدريجيًّا، وتعمل عملها بالفعل، كما لو كانت موجودة في ذهن الشاعر، فعملية الخلق هنا قد وُصِفَتْ وصفًا دقيقًا مشابهًا للإثارة المتعمدة للعاطفة السابقة، فالذي يظهر مرة أخرى هو شبيه العاطفة السابقة، وليست هي على حقيقتها.

مفهوم الشعر عند إليوت

- ظل لنظرية الشعر الرومانتيكية سلطانها في أوروبا طوال عدة عقود من القرن التاسع عشر، وامتد تأثيرها إلى مناطق أخرى من العالم، كما رأينا في عالمنا العربي لدي جماعة الديوان في مصر، والرابطة القلمية في المهجر الأمريكي.

معارضة الناقد الإنجليزي ت.س إليوت للنظرية الرومانتيكية:

– أعلن إليوت رفضه للنظرية الرومانتيكية، في مقالاته النقدية المبكرة التي نشرها في بعض الصحف الأدبية ما بين عامي ١٩١٧–١٩٢٠، ثم جمعها في كتاب واحد باسم (الغابة المقدسة **the scared wood**)، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٠م، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٢٨.

١ – الشعر عند إليوت ليس تعبيرا عن العاطفة، وإنما هو هروب منها:

– في تلك المقالات، وبخاصة مقالته عن (التقاليد والموهبة الفردية)، أنكر إليوت ما ذهبت إليه الرومانتيكية من أن الشعر تعبير عن عواطف الشاعر.

– وأوضح ذلك بأن الشاعر لا يكون مُمتعًا، أو مثيرًا للإعجاب بعواطفه الشخصية التي أثارتها أحداث معينة في حياته؛ فعواطفه الخاصة قد تكون ساذجة، أو فِجَّة، أو مسطحة، في حين أن العاطفة في شعره تكون في غاية التعقيد.

٢ – الشعر ليس استعادة للعاطفة في حالة الهدوء والسكينة / مفهوم الشعر عند إليوت:

– ويخلص إليوت إلى أن العبارة القائلة "عاطفة تستعاد في حالة هدوء"، وهي العبارة التي جرت على لسان وردزورث كما أشرنا من قبل، قد جانبها الصواب.

– فليس في الشعر عاطفة، وليس هناك استعادة لها، وإنما الشعر تركيز لعدد كبير جدًّا من التجارب، ثم شيء جديد تمامًا يتولد عن هذا التركيز.

٣ – الشعر هروب من الشخصية، وليس تعبيرا عنها / النظرية الموضوعية للشعر:

– ويعود إليوت إلى تأكيد رفضه القاطع للنظرية الرومانتيكية، فيقول : **"إن الشعر ليس تنفيسًا عن العواطف، وإنما هو هروب منها، وليس تعبيرًا عن الشخصية، بل هو هروب منها".**

– وذلك ما يسميه النظرية غير الذاتية للشعر **imoersonal theory of poetry**، وبعبارة أوضح: النظرية التي لا ترد الشعر إلى العواطف والمشاعر الشخصية.

٤ – استقلال العمل الفني عن ذات الشاعر وظروف حياته الخاصة:

– فالعمل الفني لا يعبر عن شخصية الفنان، وإنما هو مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات، والمؤثرات الخارجية التي تفاعلت مع عقلية الفنان، وهذه التفاعلات ربما لا يكون لها أي أثر في حياته، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد.

٥ – مفهوم الشعر:

– وقد حاول إليوت أن يقدم تصوره للشعر في ضوء رؤيته السابقة:

تعبيره الأول عن مفهوم الشعر (= الشعر تسلية فائقة أو عالية المستوى):

فقال عنه أولًا أنه: **"تسلية فائقة أو عالية المستوي a superioir amusement"**.

اعتراض واستدراك:

– وخشية أن يُفهم من ذلك أن وصف (التسلية) بالتفوق والتميز ينصرف إلى الجمهور المتلقي؛ بادر إلى نفي ذلك، وأشار في الوقت نفسه إلى أن ما ذكره ليس تعريفًا حقيقيًّا للشعر؛ لأننا إذا فكرنا في طبيعة (التسلية) أدركنا أنه ليس مسليًا، أما إذا فكرنا في شيء آخر، يبدو أن يكون هو الشعر، فقد واجهتنا صعوبات أكبر.

تعبيره الثاني عن مفهوم الشعر (= الشعر كلمات ممتازة في تنظيم ووزن ممتاز):

– ثم ما لبث أن ساق تصورًا آخر، يبدو أقرب إلى طبيعة الشعر من حيث كونه بناءً لغويًّا وإيقاعيًّا، فقال: إنه **"كلمات ممتازة في تنظيم ووزن ممتاز".**

– ومع أنه ذكر أن هذا هو تكنيك الشعر، فقد عقّب بقوله: "إنه ليس بوسعنا تحديد هذا التكنيك بدءًا أو انتهاء"، فإذا أضفنا أن الشعر هو(تكنيك الشعور) ألفينا هذه العبارة عبارة زلقة ملساء، لا تكاد تحمل من المعنى إلا قليلًا.

٦- الحياة الخاصة لقصيدة / القصيدة كيان لغوي مستقل:

- وينتي إليوت إلى أن قصارى ما يمكن قوله في هذا المقام:

١- أن القصيدة لها حياتها الخاصة، وأن أجزاءها تشكل شيئًا مختلفًا عن أن تكون معلومات تتعلق بحياة الشخصية مرتبة ترتيبًا دقيقًا.

٢- وأن الشعور أو العاطفة أو الرؤية المنبثقة عنها شيء مختلف عما يمكن أن يكون من أي منها في ذهن الشاعر.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات